АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

В. П. Григорьев

ПОЭТИКА СЛОВА

На материале русской советской поэзии



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1979

В монографии рассматриваются актуальные проблемы лингвистической поэтики, ее место в ряду филологических дисциплин, поэтический язык как объект лингвистической поэтики, структура слова как единицы поэтического языка, соотношение слова и образа в связи с проблемой перифразы и т. д. Работа сопровождена обширной библиографией.

Ответственный редактор

А. Д. ГРИГОРЬЕВА

Г $\frac{70102-324}{042(02)-79}$ 426—79 3603020420

Слово — пяльцы, слово — лен,
слово — ткань.

ВВЕДЕНИЕ

0.1. О спорах в современной филологии

Вопросы поэтики в значительной своей части были сформулированы еще на заре филологии как науки. Успехи, которых достигла поэтика к концу XIX в., рассматривались как, правда, недостроенное, но безусловное в своих уже выявленных контурах здание, пока XX в. путем резкого столкновения заостренно-противоположных точек зрения внезапно не обнаружил недостаточность многих, казалось бы, бесспорных и уж тем более привычных решений.

Споры велись и ведутся по целому комплексу проблем — от специфики художественного словоупотребления и методов ее анализа до соотношения «поэтической речи» и общелитературного языка и принципиальных связей между поэтикой и лингвистикой, причем под этими именами фигурируют бесчисленные родственники «и даже однофамильцы» (Тынянов).

Острота споров связана (1) с процессами в самом художественном творчестве и (2) с рядом фундаментальных преобразований в науке о языке и не только в ней. Среди собственно эстетических оценок, как и в научно-полемических преувеличениях относительно связей «новых» и «старых» идей и методов, наблюдается огромный разброс мнений, разноречивый характер аргументов и контраргументов. До относительной гармонии здесь еще далеко. Но задача ее достижения осознана уже настолько ясно, что любую попытку продвинуться в этой области можно рассматривать как отклик на важную научно-общественную потребность.

Об этом свидетельствуют и общий список используемой далее литературы и ссылки на нее по ходу изложения

некоторых проблем лингвистической поэтики и поэтического языка (далее — также ЛП и ПЯ) [1].

Пока, чтобы проиллюстрировать разнообразие работ, актуальных в интересующем нас отношении, достаточно назвать лишь несколько характерных, не обязательно самых значительных, но образующих — в ряду других — сложную иерархию оппозиций [2]: Арватов 1923, Медведев 1928, Тынянов и Якобсон 1928, Винокур 1929 и 1959, Волошинов 1930, Мукаржовский 1931, 1938, 1940 и 1967, Мурат 1957, Уэллек 1958, Якобсон 1960, Храпченко 1961, Виноградов 1963, Григорьев 1965, Греймас 1967, Иванов 1967, Женетт 1968, Лингвистика и литературный стиль 1970, Иве 1971, Косериу 1971, Лихачев 1971, Рифатер 1971, Тимофеев 1971, Дюкро и Тодоров 1972, Лотман 1972, Леонтьев 1973, Маркевич 1973, Подходы к поэтике 1973, Чичерин 1973, Бахтин 1974, Бочаров 1974б, Гаспаров 1974, Майенова 1974, Мунэн 1975, Познер 1975, Уиннер 1975, Хованская 1975, Горшков 1976, Хрестоматия Чернова 1976, Штолл 1976, Тынянов 1977.

Имена классиков филологии нередко привлекаются для обоснования самых различных и даже несовместимых концепций, касающихся сущности художественной речи, ее отношения к понятиям языка и речи, стиля и литературного языка (далее — также ЛЯ), стиха и стихотворного произведения и т. д. Лингвистика и литературоведение не оставили попыток сохранить свою разобщенность (см. Григорьев 1975а). Это можно понять, поскольку и та и другая далеко ушли от былого синкретического состояния, сложились как очень специализированные и разветвленные науки. Но результативные контакты лингвистов с литературоведами остаются, как правило, спорадическими.

---

[1] Говоря о ПЯ, автор, как правило, имеет в виду не только «стихотворный язык» или «язык поэзии», или «язык (художественной) литературы» и т. п. В развитие идей Косериу, о которых подробнее см. ниже, под ПЯ понимается максимальное представление национального, «исторического» языка.

[2] Ссылки на литературу (см. с. 305) приводятся по схеме: фамилия автора или сокращенное заглавие коллективного труда, год издания с возможными индексами «а», «б» и т. д.; при более конкретной ссылке после двоеточия указывается страница или том и страница, например: I, 25. Если автор только что упомянут в ближайшем контексте, его фамилия в ссылке может не повторяться. При соседстве в тексте ссылок на одну и ту же работу принимается схема: (там же, с. 00). См. также «Условные сокращения» — с. 338.

Если мы определим ЛП как филологическую дисциплину, объектом которой является ПЯ или «язык художественной литературы» (далее — также ЯХЛ), сразу бросится в глаза неоднозначность использованных выражений. И ЛП, и ПЯ, и ЯХЛ, и ЛЯ понимаются по-разному, вокруг этих и близких им по смыслу номинаций (теория поэтической речи, художественная речь, литературная речь, поэтическая функция языка и др.) ведется борьба идей (см. Леонтьев 1968).

История этой борьбы еще не написана и в полном объеме не осмыслена филологией. Между тем вопрос об отношении к наследству — один из основных в современных спорах. От существенной части филологического наследства многие участники нынешних дискуссий отказываются: одни в связи с тем, что эта часть оказалась подчиненной последующим концепциям (ср., например, движение от раннего ОПОЯЗа к ПЛК и новейшим идеям в ЛП); другие — полагая, что ориентация ОПОЯЗа на лингвистику и на понятие ПЯ была непродуктивной. В то же время несомненно, что, например, Тынянов и Мукаржовский представляют собой фигуры первостепенной важности именно в истории лингвистики, хотя лингвисты и недооценивают соответствующую сторону их деятельности.

Споры о слове в художественной речи, конечно, будут продолжаться. Они окажутся продуктивными лишь в том случае, если в них не будут игнорироваться (1) компетенция самих лингвистов решать, чем должна заниматься лингвистика (Топоров 1962 : 264), и (2) полученные ею результаты в области ЛП. Попытки охранять художественную речь в ее сущности от внимания лингвистов (Кожинов 1975 : 254—255 и др.) или призывы к литературоведам создавать «свое языкознание» (Чичерин 1973 : 6) представляются бесперспективными. Наоборот, обнадеживают те противоречия, которые возникают в самом литературоведении (ср., например, оппозицию Балашов 1974: 153/Смирнов 1977 : 21 и др. по вопросу о применимости «трансформаций» и т. п.). Красноречиво и такое признание: «<...> диалог между литературоведением нашего времени и 20-ми годами только начинается»,— писала недавно Г. Белая [3].

---

[3] Вопр. лит., 1977, № 8, с. 243.

Вот достаточно трезвый итог одного литературоведческого обзора: «Было бы полезно рассмотреть основные направления в решении вопроса о границах и предмете поэтики, ее связи с лингвистикой, о ее месте в теории литературы, ее отношении к «художественной речи», к науке о языке художественной литературы, а также к так называемой «лингвистической поэтике» или к «литературоведческой лингвистике» (Звозников 1976 : 197). В самом деле, ведь «языковая поэтика писателей» — это такая область исследования, которая «может объединить филологов-лингвистов и филологов-литературоведов» (Будагов 1967 : : 196), а, вопреки мнению Ю. М. Лотмана (1964 : 51), прием — это *и* материальный элемент, *и* отношение (ср. Скребнев 1975 : 159—160).

0.2. Расширение предмета лингвистики

Вряд ли кто-либо станет отрицать творческий, или креативный, как иногда говорят, характер языка. Языкознание XX в. существенно развило соответствующий постулат, связанный с именами классиков науки о языке, а в своих истоках восходящий к глубокой древности евразийской культуры. С каждым новым этапом развития лингвистика по-новому осмысливала свой предмет; дифференцируя объект исследований, она обнаруживала в нем новые существенные связи, как внутренние, так и внешние. Предмет лингвистики последовательно расширялся: от «естественных» языков и диалектов — к признанию «искусственных» языков полноправным объектом исследования, от «цветущего луга» народных идиомов — к «гербарию» литературных языков, от интегративного подхода классической филологии к постепенному осознанию единства синхронии и диахронии при изучении любого среза функциональной эволюции языка.

Примерно с начала 20-х годов, интуитивно или на базе соссюровской дистинкции язык/речь, филологи делают попытки переосмыслить давно известное понятие ПЯ, более или менее строго определить понятие ЯХЛ, выяснить его отношения к новому понятию ЛЯ и т. п. Важно подчеркнуть два обстоятельства: 1) эти попытки были связаны с углублением в самой лингвистике понятия «язык»; 2) соответствующая сторона деятельности членов ОПОЯЗа или ПЛК — это один из самых сущест-

венных моментов в преобразовании лингвистики (хотелось бы сказать — в лингвистической революции) XX в.

Как ни относиться к прошлому нашей науки (и всей филологии), нельзя не видеть, что расширение ее предмета требует сохранения (или восстановления) единства филологии как научного принципа[4]. В противном случае языкознание рискует или не охватить важные для него новые (или по-новому понимаемые старые) объекты исследования, или охватить их не в специфике данной формы движения языковой материи, а лишь формально, не по существу[5].

Это особенно наглядно обнаруживается в противоречивых подходах к объекту, выделяемому в рамках «лингвистики текста» («текстики» и т. п.). Те исследователи, которые игнорируют текст «как единицу языка», рассматривая его только как «единицу речи», тем не менее вполне могут получать весьма ценные результаты в анализе отдельных художественных текстов (вопрос лишь в том, каким образом теория сможет обобщать эти часто очень трудно сопоставимые результаты)[6]. Тот же, кто попытался бы построить определение понятия «текст», минуя характеристики художественных текстов, получил бы на выходе, возможно, строго формализованное, не «размытое», понятие, однако литературоведы вправе при этом пожимать плечами, а лингвисты школы Виноградова, Винокура, Ларина или Якубинского тоже едва ли будут им удовлетворены.

В сложном, исторически подвижном соотношении лингвистики и «транслингвистики» (см. Иванов 1973) филологический принцип и ЛП приобретают в наши дни

[4] См. статью С. С. Аверинцева «Филология» в КЛЭ (т. 7. стлб. 979). Ср. ссылки на нее и ее интерпретацию в указанной статье В. Кожинова. Любопытный материал к этой теме дает переписка Трубецкого и Якобсона (см. Титуник 1976: 304—307).

[5] Это имеет место, например, при взгляде на ЯХЛ лишь как на форму существования ЛЯ, как на стиль ЛЯ и т. п. (см. гл. II).

[6] Едва ли в то же время справедливо категорическое утверждение Л. С. Бархударова: «Перевод, как известно, имеет дело не с языком как системой, а с речью» (Лингвистика текста 1974: I, 40—41). Оно оправдано лишь как «иллюзия переводчика» (или литературоведа), но не как принципиальная позиция лингвиста, сознательно стремящегося, как и Л. С. Бархударов, за любым текстом не упускать из виду целостную систему — язык. Ср. также Григорьев 1977б.

особую роль. Предмет лингвистики расширяется не только за счет лингвистики текста. Не менее важны расширения в сторону изучения разговорной речи (далее — также РР), в сторону оперативного и нетрадиционного анализа языка «текущей» поэзии, прозы и драматургии. Нетрудно предсказать, что специфический язык кино и телевидения со временем заставит лингвистику вплотную заняться и здесь новой для нее, но не для семиотики (ср. также Тынянов 1977), областью исследования, выдвигающей проблемы типа «РР в кино» (ср. Русская разговорная речь 1973 : 422, сн. 30; наблюдения Л. А. Капанадзе), «Русский язык за телевизионным экраном» (ср. Костомаров 1971), «Телевидение и ПЯ», «Язык телевидения и ЯХЛ» и т. п.

Понятие ЯХЛ, все еще рассматриваемое многими лингвистами исключительно сквозь призму ЛЯ, соотносящееся, однако, не только со стандартными формулами говорения, но и — что важно — с творческой, в частности художественной, речью, содержит в себе ничуть не больше лингвистической условности («язык»), чем понятие ЛЯ. В этом смысле ЛЯ и ЯХЛ — разные языки; в этом же смысле разные языки — ПЯ (по Косериу) и «диалектный язык» в его объективном и внутринормативном аспектах: каждый из четырех требует своих методов анализа и реконструкции, каждый обладает собственной историей, обнаруживает специфику в традициях наследования; свои достоинства и опасности развития, выполняет свои функции в современном обществе.

Из того, что эти функции различны, что, например, ЛЯ преподается во всех школах, а ЯХЛ или ПЯ нигде не учат, не следует, что первый во всех отношениях «важнее» для общества (и для лингвистики), чем второй или третий. Конечно, и сейчас еще не изжиты случаи, когда преподаватель начальной школы владеет лишь некоторой смесью говора и ЛЯ, а его представления о ЯХЛ и ПЯ тем более сомнительны. Однако овладение ЛЯ, всеобщей нормой с ее вариациями,— лишь первый этаж культуры речи; культура национального языка не ограничивается этим этажом. Ясно, что необходимо знать, хотя бы пассивно, и ЯХЛ. В то же время неграмотная бабушка в диалектной среде (радость диалектологов) может владеть ПЯ (не ЯХЛ) лучше, чем иной первый ученик — выпускник учителя-нормативиста и т. п.

Отношения между ЛЯ, ЯХЛ и ПЯ достаточно сложны и в структурном, и в функциональном плане. Их предстоит выяснить с возможной степенью строгости, но это — очень большая, едва ли не стратегическая задача лингвистики на ближайшие годы. Споры о единстве филологии должны не мешать решению этой задачи, а способствовать ее постановке со всей необходимой глубиной.

§ 3. Споры в лингвистике и лингвистический анализ текста

Казалось бы, после работ Щербы, Виноградова и Винокура статус ЛП должен был укрепиться настолько, что мало остается за выработкой позитивной программы исследований и ее последовательным осуществлением. Но на практике обнаружилось, что расхождения во взглядах на задачи и методы анализа художественных текстов еще очень значительны и между лингвистами, а понятия ПЯ или ЯХЛ привычны, но далеко не прояснены.

Введение в вузовские программы курса «Лингвистический анализ текста» пока мало изменило это положение. Идеи лингвистики текста в этом курсе практически не отразились (ср. 1. 1). В свое время Винокур решительно отказался от соблазнительного разделения лингвистической стилистики по отдельным языковым уровням (1959 : 224). Принимая эту точку зрения, современный исследователь справедливо замечает, что изучение текста «по уровням», как и ранее (см. Гельгардт 1958 и 1967), «обыкновенно превращается в описание лексики, грамматики и фонетики «общего» языка ⟨...⟩» (Горшков 1976 : 91). Тем не менее остается неясным, органический ли это порок «уровневого» анализа текста (ср. Солнцев 1972) или всего лишь следствие инерции подчинения такого анализа характеристикам ЛЯ, а не ЯХЛ. Точно так же остается неясным соотношение между задачами анализа текстов и задачей выявления специфики ЯХЛ и исторического развития его стилей, которым так или иначе подчинены современные художественные идиолекты[7].

[7] Ср. Подходы к поэтике 1973, Анализ 1975, Григорьев 1977б и здесь § 9.

В указанной работе Винокур писал об истории языка вообще и о еще только складывающейся лингвостилистике. В те годы, после попыток Виноградова (1923, 1927) построить теорию ПЯ, понятие этого последнего выступало в одном ряду с «языками» обиходным, официальным и фамильярным и т. д. как один из стилей некоторого недифференцированного единого языка; понятие стиля писателя Винокур целиком отдавал истории литературы, идея «лингвистики текста» тогда существовала лишь в зародыше.

С тех пор взгляды Винокура претерпели довольно заметную эволюцию, и развитое им понимание ПЯ как системы, а художественной (поэтической) речи как «особого модуса языковой действительности» (1959 : 251, 256 и др.) тоже, казалось бы, должно было получить систематическое развитие. Ведь сопоставимую точку зрения развивал в те же и последующие годы В. В. Виноградов (1959, 1961, 1963, 1971, 1976). Однако слишком сильна привычка рассматривать ПЯ или ЯХЛ как один из стилей ЛЯ (ср. сочувственно цитируемое А. И. Горшковым (1976 : 96) высказывание: «Признание своеобразия, особой эстетической системы «языка художественной литературы» не должно ни на минуту порождать иллюзорной мысли об особой природе этого «языка», отличной от природы общенародного языка и его функциональных разновидностей, или стилей» — Головин 1962 : 142) [8]. В то же время мы еще слишком мало знаем о реальной специфике функционирования и развития ПЯ (в смысле Винокура), чтобы прокорректировать выделяемые литературоведами различные «стилевые течения» (см. 9.3).

А. И. Горшков в цитированной статье опять-таки справедливо замечает, что ни проблема специфики лингвостилистического анализа текстов различных типов, ни сама методика такого анализа не могут считаться в достаточной мере проясненными (с. 95). К этому приходится добавить, что и те общие принципы исследования литературно-художественных текстов, которые предлагал

---

[8] «Общенародного» читай «общелитературного». Ср. иную точку зрения (Степанов 1965 : 218—225). Очевидно, что «стили возможны лишь в пределах одной системы» (Ковтунова 1967 : 142), но ЯХЛ и ЛЯ —это системы разные (ср. Виноградов 1955).

Виноградов (1959) и которые — в целях популяризации — иллюстрировал А. И. Горшков, понимаются очень по-разному [9] (см. также 2.2).

Заканчивая свою статью, А. И. Горшков пишет: «Собственно говоря, проанализировать текст в лингвостилистическом плане значит рассмотреть все возможные варианты словесного (языкового) выражения данной темы и объяснить на этой основе вариант, избранный автором» (с. 97). К сожалению, лишь с точки зрения нормированного ЛЯ эти варианты (лучше, может быть, говорить не о теме, а о смысле или содержании; но ср. работы А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова) относительно обозримы и в общем известны. В ЯХЛ они принципиально неисчислимы: любой сдвиг в плане выражения меняет в художественном тексте и план содержания (ср. Балашов 1975 : 240) [10]. Таким образом подрывается как бы сама предлагаемая основа объяснения конкретного варианта.

Не увлекаясь отвлеченно теоретическими и терминологическими (лингвостилистика *или* ЛП; ЯХЛ *или* ПЯ и т. д.) спорами, но не уходя от них, необходимо как можно более внимательно и без заведомой дискриминации отнестись ко всему многообразию конкретных языковых фактов художественной речи, чтобы сама их система подсказала решение о природе и специфике творческого «модуса языковой действительности». Этим стремлением определяется и настоящая работа.

0. 4. Поэтика слова: объект и предмет

Принимая в качестве условного обозначения языковедческой доли в развитии теории и истории ПЯ термин *лингвистическая поэтика* [11], естественно обозначить одну из конкретных областей соответствующих исследований

---

[9] Ср. Подходы к поэтике 1973. Обилие ссылок на эту работу определяется тем, что некоторые методологические контроверзы представлены в ней с наглядной откровенностью.

[10] Как подчеркнул Г. В. Степанов (Лингвистика текста 1974 : II, 72), «конкретный художественный текст передает такой смысл, который не может быть представлен синонимичными высказываниями».

[11] Он принят и в работе Исследования 1972 : 259. О «поэтике языка» см. Женетт 1968 : 157.

не совсем привычным сочетанием *поэтика слова*. В его защиту можно сказать следующее.

Наука располагает развитым «грамматическим учением о слове» как некоторой частью «лингвистики слова». Уже давно стало привычным выражение *эстетика слова* (см. Исследования 1964, Бахтин 1974 и Ларин 1974; ср. Будагов 1975б)[12], пожалуй, слишком ответственное в качестве названия работы лингвиста. В то же время между лингвистикой и эстетикой все еще остается недостаточно исследованной обширная и спорная зона поэтики[13], причем именно слово как единица, так наглядно и часто преобразуемая в стихотворной речи, но семантически «обосложняемая» и в РР, является предметом особенно напряженных споров (см. Виноградов 1963, Шмелев 1964а, Григорьев 1965, 1966б и 1975а, Опыт 1973, Гей 1975 и др. работы). Выражение *поэтическое слово* (ср. *поэтическая лексика*) неудобно как общий термин из-за качественных оттенков значения, еще более ощутимых, чем в сочетании *поэтический язык* (см. Григорьев 1978).

Таким образом, под «поэтикой слова» понимаются те особенности онтологии слова в строго лингвистическом смысле термина (Яхонтов 1963), которые оно обнаруживает в творческом отношении любого носителя языка к собственной речи, но прежде всего, конечно, в речи художественной, с наибольшей отчетливостью — в стихотворной[14]. Это понимание расширяет, как было подчеркнуто выше, и границы понятия ПЯ. В частности, «поэтика слова в РР» — правомерная и вполне актуальная тема — отчасти уже обсуждается (см. Русская разговорная речь 1973; ср. понятие экспрессемы как «эсте-

---

[12] Ср. также название книги Б. Энгельгардта «Введение в эстетику слова», анонсированной в ж. «Печать и революция» (М., 1921, кн. 3, с. 303).

[13] Об эстетике как «метапоэтике» см. Зыков 1975 : 224 и др.

[14] Следовательно, установка на создание «всеобщей» эстетической ценности не является обязательной (ср. Поливанов 1963 и Григорьев 1966б): «поэтика слова» захватывает и сферу «научного языка», область жаргонов, частушку, «диалектный язык» и т. п. Хотя «вопрос об особых качествах слова в стихотворной речи» (Л. Максимов 1975 : 217; ср. Кузьмина 1976) стоит особенно остро, но, вообще говоря, «рефлективность» слова ПЯ (см. Винокур 1959 : 393) распространяется и на РР (см. Шмелев 1973 : 201 и др.).

тической ремы» — Девкин 1973 : 192 и 1974 : 40 и 52). Однако наш объект — не РР, а русская советская поэзия, точнее — некоторые из особенностей использования слова именно в ней, хотя «поэтика слова» имеет в виду слово как единицу ПЯ во всем его многообразии.

Поэтика «Братьев Карамазовых», песни, романтизма, русской советской литературы, мифа и т. п.— это привычные для филолога темы, каждая из которых обнаруживает и лингвистический аспект. Он, естественно, фигурирует и в таких сочетаниях, как *ПЯ Маяковского* (см. Тимофеева 1962) [15], а в известной мере привлекает к себе внимание и в работах по «поэтике контраста» (Л. И. Тимофеев), «поэтике композиции» (Б. А. Успенский), «поэтике сюжета и жанра» (О. М. Фрейденберг).

Итак, в плане содержания *поэтика слова* — это ‘специфика слова как единицы ПЯ’; в плане выражения эта номинация находит поддержку в ряде более или менее аналогичных генитивных конструкций. Поэтика слова предполагает постановку таких тем, как «поэтика предложения» (или «поэтика синтаксиса»), «поэтика фонемы» (или «поэтика фонологии») [16]. «Поэзия грамматики» не может быть выявлена без лингвистического исследования в рамках «поэтики грамматических категорий». Понятно, что *поэтика слова* — это и обозначение объекта, и название одного из разделов ЛП как лингвистической по преимуществу дисциплины «на стыке» языкознания и литературоведения.

0.5. Цели и задачи работы

Заглавие и подзаголовок работы требуют, чтобы читатель был предуведомлен о том, чего не следует ожидать от автора. В задачи работы не входит сколько-нибудь последовательный и подробный таксономический анализ художественной речи, ее общая систематика. Используя данные таксономии и опираясь на них, в том числе и на

---

[15] Об этой работе см. Григорьев 1965 : 43. Ср. Фарыно 1972—1974.

[16] Ср. конструкции с «и»: «Фонология и поэтика» (Мукаржовский 1931) и под., а также обозначения типа *стилистика слова* (см. Азнаурова 1973), которые представляются менее удобными (см. Григорьев 1971а и ниже § 2). Существенна, конечно, и тема «поэтика высказывания» (ср. Гак 1971).

собственные работы из этой области (см., например, Григорьев 1971а), автор прежде всего стремился разобраться в отдельных узловых проблемах современной ЛП.

С другой стороны, теоретическая устремленность исследования опирается на предложенные в работе системные анализы конкретных фактов художественной речи. В ряде случаев эти факты рассматриваются в значительной диахронической перспективе. Онтологические ограничения в заглавии (*слово*, *поэтика*, *поэзия*), как и хронологические и иные (*русская советская*), ни в коей мере не означают, что слово берется здесь в изоляции от конструкции и контекста, в которых оно функционирует, а исследование замкнуто в некоей, очень условной для ПЯ, синхронии.

Сам ход исследования при этом может быть назван неоднонаправленным. От наблюдений над такими широко распространенными в современной русской советской поэзии явлениями, как текстовые взаимодействия разнокорневых паронимов и новые типы «метафор-сравнений» [17], необходимым оказался переход не только к выяснению их ближайшей истории, но и к их осмыслению как фактов ПЯ. Еще ранее задачи лексикографического описания поэтических текстов [18] привели автора к поискам решений ряда проблем теории ЛП и поэтической лексикографии в их по-разному толкуемых связях.

Как известно, последние 15—20 лет вновь особенно оживленно обсуждаются различные вопросы специфики поэтического словоупотребления. Уже первые попытки самостоятельно сформулировать их заставляли осмыслить самые противоречивые традиции лингвистических, алингвистических и антилингвистических подходов к художественной речи. В свою очередь и в то же время прояснявшиеся в какой-то мере общие конструктивные ориентиры в этой области позволяли автору возвращаться к корпусу прежних наблюдений под более широким углом зрения, пополнять их, выделять в них факты, наиболее актуальные для теории, и выдвигать новые аспекты анализа.

---

[17] По первоначальному плану коллективной темы Сектора стилистики и языка художественной литературы Института русского языка АН СССР (см. Языковые процессы. Поэзия 1977).

[18] По программе Группы «Словарь языка русской советской поэзии» (см. Григорьев 1965 и Опыт 1973).

Естественно, что план изложения полученных результатов существенно отличается от последовательности этих переходов от теории к практике и обратно. Понятно и то, что бо́льшая часть ранее полученных результатов здесь только упоминается.

Цель настоящей работы — подвести некоторые предварительные итоги теоретическим исследованиям ПЯ и обобщить ранее опубликованные и ряд новых работ автора в области ЛП, прежде всего — исследования поэтического словопреобразования. Эта главная цель, а также жесткие рамки монографии заставляют отвлечься (за немногими исключениями) от развития лексикографической стороны проблем. Главной цели подчинены две другие, более отдаленные, в принципе не менее важные, но здесь — периферийные. Цели эти таковы: 1) начать обсуждение теоретических основ очерка истории русского ПЯ в XX в. и 2) определить принципы описания, с точки зрения ЛП, «грамматики идиостиля».

Исходя из основной цели и с учетом указанных ограничений, конкретные задачи работы можно сформулировать следующим образом: 1) рассмотреть понятие ПЯ как определенной формы языковой действительности; 2) предпослать этому рассмотрению анализ места и роли ЛП в ряду филологических дисциплин; 3) попытаться найти приемлемый для теории и истории художественной речи модус отношения между содержанием и формой слова как единицы ПЯ; 4) показать на материале паронимической аттракции, метафор-сравнений и отдельно взятого слова (слова *ветер*) специфику ПЯ, некоторые из его отличий от ЛЯ, а также усложнение способов словопреобразования и конкретной жизни слова в русской поэзии XX в.

Говоря о методах и задачах лексикологических исследований, Ю. А. Бельчиков (1965 : 28) справедливо отмечал — в развитие идей Виноградова — необходимость учитывать, кроме «атомарной» семантики слов и предметно-тематических групп, в которые они — иногда произвольно — объединяются, и «те словесные, фразеологические, а также и синтаксические связи, которые сложились в ходе функционирования слова в речи» (разрядка моя.— *В. Г.*). Ю. А. Бельчиков имел в виду прежде всего ЛЯ; тем более при обращении к лексике ЯХЛ (и ПЯ в целом) важно выявлять «эволюцию сло-

восочетаний, их структурных типов» (там же). С этой программой вполне согласуются перечисленные задачи, казалось бы, кроме одной — описания паронимической аттракции. Дополнительным обоснованием здесь может служить ссылка на важную роль «эпидигматических» отношений в лексике (Шмелев 1973: 190—210).

0. 6. Исходные принципы и методы

Указанные ориентиры обрисовывают и методический инструментарий работы. Автор не отдает предпочтения какому-нибудь одному из структурных методов изучения языка и не отказывается заведомо ни от одного из оправдавших себя в филологии методов, известных еще поколениям Потебни или Поливанова. В каждом из разделов работы выбор конкретной методики определялся специфическими задачами. Принимая понятие «структура системы» (Степанов 1975а : 279), в специальных частях работы автор прибегает главным образом к оппозитивному методу (в современной классификации; см. там же, с. 81 и след., 212 и др.) с учетом не только категорий дистрибуции, импликации (функции) и репрезентации, а также понятий «вторичных функций», но и традиционного «герменевтического круга» (там же, с. 284—300).

Целое некоторого художественного текста и его функции не могут быть полноценно определены, если исследователь не будет постоянно соотносить в ходе анализа образ этого целого и функционирование в нем каждой из его составляющих. С необходимыми поправками это же относится и к некоторому множеству — системе систем — текстов и к метатекстам — высказываниям о текстах. «Метатексты литературной школы должны быть подвергнуты критическому разбору» (Смирнов 1977 : 20) не только как замкнутые системы, но и в их связях с метатекстами научных школ.

Полезно здесь же назвать имена тех ученых и поэтов, идеи, труды и отдельные высказывания которых по-разному определили принципы подхода к основным проблемам книги и методы их анализа [19].

[19] Невозможно упомянуть здесь абсолютно всех исследователей, которым автор обязан творческим — очным или заочным — общением. Список литературы в конце работы в известной мере восполняет пробелы, однако и он, конечно, очень далек

Главную роль в результатах первой части работы (гл. I и II) и в ориентации автора среди современных филологических проблем сыграли исследования И. А. Бодуэна де Куртене, Ф. де Соссюра, Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Е. А. Бокарева, В. В. Виноградова, Я. Мукаржовского, Л. В. Щербы, Д. С. Лихачева, А. А. Реформатского, а также С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова, М. Л. Гаспарова, А. А. Зализняка, Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова. Невозможно не отметить в этом ряду и «Труды по знаковым системам»; восемь выпусков этой серии (1964—1977) — проблематичны в лучшем смысле слова.

Идеи, развиваемые во «Введении» и в гл. I, сложились в процессе изучения работ В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Р. О. Якобсона и многих других филологов, интересы которых направлены (или были направлены) как в сторону общих вопросов ЛП, так и в сторону тщательного системного описания конкретных фактов художественной речи. Поучительным при этом оказалось ознакомление со многими публикациями А. А. Леонтьева и сопоставление (не нашедшее места в работе) семиотических концепций М. М. Бахтина, М. Б. Храпченко, Вяч. Вс. Иванова, Ю. М. Лотмана, Ю. С. Степанова и др., например, с концепциями М. Р. Майеновой, Ж. Мунэна, Н. Рювэ — ученых, также стремящихся к укреплению единства филологии и непосредственно занимающихся ЛП.

Основными импульсами для концепции, развиваемой в гл. II, послужили работы Л. П. Якубинского, Я. Мукаржовского, Э. Косериу, М. В. Панова и Д. Н. Шмелева; именно в них автор обнаружил наиболее четкие, с общеисторической и его собственной точки зрения, исходные формулировки для подступов к проблеме выявления реальных отношений между понятиями ПЯ, ЯХЛ и ЛЯ. Неодномерное отражение в работе взглядов на ЛЯ и ЯХЛ самых различных ученых читатель почувствует

от исчерпывающего перечня. Достаточно сказать, что в нем отсутствуют, например, имена Б. Гавранка, М. А. Петровского, А. М. Сухотина, лишь косвенно упоминаются Н. С. Трубецкой, К. Тарановский, Й. Маттауш, М. А. Карпенко, многие другие лексикологи. В то же время автор полагает, что полемическое выделение какого-либо имени — это тоже необходимая форма внимания к его носителю.

даже независимо от прямых ссылок. Все же здесь необходимо назвать хотя бы пять имен: В. В. Виноградов, А. В. Калинин, Г. В. Степанов, Ф. П. Филин, А. В. Чичерин. Популярному изложению Ф. П. Филиным его концепции ЯХЛ автор, в частности, обязан анализом «четырех позиций» и критикой «лингвистического нормативизма» в § 6.

Существенными для гл. II были и исследования в области просторечия, поэтической фразеологии, разговорной речи, языка газеты, языка фольклора и т. п. — работы Р. Р. Гельгардта, А. Д. Григорьевой, Е. А. Земской, В. Г. Костомарова, И. А. Оссовецкого, Ю. С. Сорокина, В. Н. Топорова и др. К попытке ввести в ЛП понятие стихей ПЯ автора привело прежде всего обсуждение работ Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, В. П. Мурат, Б. А. Успенского, А. П. Чудакова, а также некоторых соображений И. К. Белодеда, Ю. Я. Барабаша, Р. А. Будагова, Л. И. Тимофеева, М. Б. Храпченко, критиков П. В. Палиевского, Дм. Урнова и др.

Первую часть работы значительно стимулировало также сопоставление различных высказываний о ПЯ и художественном слове, принадлежащих поэтам. Это (как правило, полноправные, иногда — выдающиеся, хотя и очень своеобразные, филологи) — И. Анненский, А. Ахматова, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, П. Валери, Вяч. Иванов, С. Малларме, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, А. Твардовский, В. Хлебников, М. Цветаева. (Даже в этом ряду должны быть особо выделены — в связи с их фундаментальным, по убеждению автора, значением для ЛП — имена Белого, Мандельштама и Хлебникова.)

Конкретную помощь эти высказывания оказали в работе над второй частью книги (гл. III и IV), главным образом в попытках по-новому подойти к структуре слова в ПЯ (ЯХЛ) и переосмыслить понятие внутренней формы. В собственно филологической традиции мысли поэтов находят здесь поддержку в некоторых идеях А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, П. А. Флоренского, Г. Г. Шпета, М. М. Бахтина (и В. Н. Волошинова), Ю. М. Лотмана, Д. Н. Шмелева и др. Исключительно перспективной представляется, например, мысль М. М. Бахтина о слове как «аббревиатуре высказывания»; полемическая идея настоящей работы сводится в этом пункте к взгля-

ду на слово ПЯ как на «аббревиатуру *высказываний*»[20]. Точно так же и в обсуждении проблемы перифразы в связи с проблемой «слово и образ» автор имел возможность опираться на работы Ю. Д. Апресяна, Ю. Н. Караулова, Г. П. Мельникова и др. Взгляды Л. В. Щербы, М. Б. Храпченко, М. Б. Борисовой, В. Г. Костомарова и др. на, кажется, побочную, но принципиальную проблему «упаковочного материала», «теорию общей образности» и/или на экспрессему как единицу ПЯ побудили автора к поискам новых аргументов и укреплению своих позиций в этих вопросах.

И в третьей части работы (гл. V и VI) перед автором стояла задача не просто самостоятельно разобраться в специфическом материале «метафор-сравнений» и паронимической аттракции, но и осмыслить обращения к нему по разным поводам многих десятков ученых (в списке литературы соответствующие работы представлены со всей возможной полнотой). Грамматические исследования, связанные с Грамматикой 1970, фонологические,— связанные с МФШ, статьи Т. В. Булыгиной и Ю. И. Левина о генитивных метафорах, О. М. Брика — о звуковых повторах, анализ работ Ф. де Соссюра об анаграммах в книге П. Вундерли, теория и практика хлебниковского «самовитого» слова, труды Р. О. Якобсона по «поэтической», О. Н. Трубачева по «непоэтической» этимологии, идеи П. Валесио в области парономасии (к сожалению, ставшие автору известными с большим опозданием), обсуждение ряда вопросов с Р. И. Аванесовым, С. Г. Бархударовым, А. А. Реформатским, Е. Л. Гинзбургом, Н. А. Кожевниковой, Е. А. Некрасовой, А. Б. Пеньковским и др.— оказали наибольшую поддержку при подготовке этой заключительной части исследования.

Понятию квазиединицы, все чаще привлекающему — под разными именами — внимание лингвистов, суждено, по-видимому, большое будущее именно в ЛП (см. § 20 и работы Ю. С. Степанова, П. Гиро, Е. С. Кубряковой, Ф. Литвина, П. Кремера и др.).

[20] Ср. представление Мандельштама о слове ПЯ как о «чудовищно уплотненной реальности» (цит. Е. Б. Тагером; см. Русская литература 1972 : 314) и замысел Твардовского написать статью о Некрасове «только по памяти», опираясь на то, «что в тебе от поэзии того или иного поэта есть, живет, дорого тебе» (см. Вопр. лит., 1977, № 8, с. 215; публикация А. Дементьева). См. также Мандельштам 1928 : 34 и др. и здесь 13.2.

Отдельные части работы были доложены на заседании Бюро ОЛЯ АН СССР, на заседаниях Ученого совета и методологического семинара Института русского языка АН СССР. Идеи работы обсуждались в этом институте с сотрудниками Группы Словаря языка русской советской поэзии, сектора стилистики и ЯХЛ (ныне — сектор ЛЯ и стилистики), сектора структурных методов изучения языка и ЛП и других секторов, с сотрудниками таких академических институтов, как Институт языкознания, Институт мировой литературы, Институт славяноведения и балканистики, в коллективе Словаря М. Горького, на различных конференциях, семинарах, курсах и лекциях в разных городах страны, в ходе диспутов и консультаций, в процессе подготовки статей для энциклопедий (БСЭ[3] и КЛЭ) и научно-популярных изданий. Помощь коллег-филологов, а также многих рецензентов и редакторов была для автора неоценимой; она существенно способствовала превращению первоначальных замыслов в предлагаемый читателю текст.

0.7. Материал

Основным материалом работы послужили новейшие собрания произведений русских советских поэтов (Блок, Маяковский, Есенин), издания Большой серии «Библиотека поэта» и серии «Библиотека советской поэзии». В отдельных случаях привлекались и издания 20—30-х годов, издания серии «Библиотечка избранной лирики». Обследовано было также множество отдельных стихотворных сборников таких разных поэтов, как П. Антокольский, Б. Ахмадулина, К. Ваншенкин, Е. Винокуров, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Е. Исаев, М. Луконин, Л. Мартынов, Н. Матвеева, А. Межиров, Б. Окуджава, Р. Рождественский, Д. Самойлов, Я. Смеляков, В. Соколов, Л. Татьяничева, А. Твардовский, Н. Тряпкин, Н. Ушаков, В. Федоров, В. Цыбин, И. Шкляревский, С. Щипачев, А. Яшин и мн. др. Представлялось необходимым по возможности наиболее широко охватить сбором материала самые различные идиостили, не отдавая заранее предпочтения какому-либо одному из направлений в современной советской поэзии и поэзии предшествующих десятилетий и не претендуя на абсолютно полную выборку данных. Особое внимание при этом, естественно

уделялось тем отдельным идиостилям, которые обнаруживали в области исследуемых явлений нечто характерное, специфическое, представительное или типическое. Однако ни один из идиостилей не является в работе объектом специального исследования.

Работа опирается также на материалы московских и ленинградских сборников «День поэзии», на поэтические рубрики таких журналов, как «Новый мир», «Москва», «Юность», «Литературной газеты» (с хронологическим охватом 50-е — середина 70-х годов), в специальных целях — на отдельные сборники пародий и переводов. Для анализа слова *ветер* (см. гл. IV) материал собирался по особой программе с более жестко определенным кругом источников. Их полный список указан в конце работы. В ходе исследования этот материал был пополнен отдельными фактами, встретившимися автору при анализе других явлений ПЯ.

Сравнительно немногочисленные в работе выходы в поэзию XIX — начала XX в. обеспечивало обращение к академическим изданиям или к изданиям той же Большой серии «Библиотеки поэта». Рукописные и архивные материалы, как правило, не использовались.

Как ясно из сказанного выше, наряду с обычным лингвистическим материалом — фактами конкретных художественных текстов в работу вошли в качестве особого метаязыкового и металингвистического материала многочисленные высказывания о ПЯ, об отношениях между поэтикой и лингвистикой, о понятии поэтического слова и т. д. (см .гл. I—III).

Специфика данной, неисториографической работы состоит в том, что в ней по разным поводам потребовалось немало места для обсуждения самых различных метавысказываний, начиная от классиков филологической науки и кончая журнальной и газетной полемикой.

В некоторых главах использован материал опубликованных ранее работ автора. Это касается главным образом разделов, посвященных перифразе и паронимии, первоначальные и сокращенные варианты которых были напечатаны, благодаря любезности Р. Р. Гельгардта, в «Сборниках докладов и сообщений» Лингвистического общества Калининского университета (см. Григорьев 1974б и 1975 в). Текст этих публикаций подвергся существенным изменениям, а материал пересмотрен и дополнен.

Часть первая

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ЕДИНСТВО ФИЛОЛОГИИ



Глава I

СОВРЕМЕННЫЙ СТАТУС ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

§ 1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

1.0. Проблема понимания

«Лингвистика и исследование литературы» — это может быть, одна из самых важных проблем филологии XX в. и, во всяком случае, современной лингвистики. Об этом свидетельствуют хотя бы доклады Мукаржовский 1938 и Халлидей 1964, вынесенные на международные конгрессы лингвистов. Вместе с тем все отчетливее обнаруживаются трудности в самоопределении соответствующей области филологических штудий, хотя «в свете семиотики» и подтверждена, кажется, глубинная общность теории языка и теории искусства (Степанов 1975б). Социо-, психо-, интер- и многие другие «лингвистики» сложились как относительно самостоятельные дисциплины сравнительно быстро. При всех перипетиях их становления найти общий язык с социологами и психологами, с теоретиками эсперанто и сторонниками иных проектов оказалось для лингвистов легче, чем с «братьями по филологической крови» — литературоведами.

Почему? Противоречивые оценки наследия ОПОЯЗа в нашей филологии лишь отчасти проливают на это свет. «Парадокс русского формализма» (Бочаров 1964б : 203; ср. Григорьев 1978 о «парадоксе Бахтина») далеко еще не раскрыт в его методологической значимости. Можно сетовать в связи с тем, что и сейчас еще немало лингвистов, по существу «игнорирующих поэтическую функцию языка», и литературоведов, более чем слабо ориентирующихся в основах языкознания (см. Структурализм

1975 : 228). Но, видимо, есть и более общая, глобальная причина внутрифилологических неурядиц.

Общие основы в виде признания «языка литературы» полноправным объектом лингвистического и эстетического исследования давно заложены. Нет недостатка и в описательных работах, и в отвлеченно теоретических поисках, в спецкурсах и спецсеминарах, в критических оценках и семиотических обобщениях.

Чего же не хватает, почему «контактируют» лишь «отдельные» специалисты? Не хватает понимания, а часто и желания понимать. Это — одна из самых общих причин, затрудняющих четкую постановку проблемы «Язык и литература» и ее превращение в ряд последовательно решаемых филологией задач. «Непредвзятость — совесть филологии. 〈...〉 Любовь как ответственная воля к пониманию чужого — это и есть та любовь, которой требует этика филологии. 〈...〉 Поверять алгеброй гармонию — не выдумка человеконенавистников из компании Сальери, а закон науки. Но свести гармонию к алгебре нельзя. 〈...〉Филология есть «строгая» наука, но не «точная» наука. 〈...〉Филология есть служба понимания» (Аверинцев 1969 : 100—101) [1].

Итак, не хватает понимания «не своих» идей. Однако, это — причина слишком общая. Основную причину наших неурядиц следует видеть прежде всего в отсутствии признанной и достаточно развитой теоретической базы для конструктивного сотрудничества литературоведов с лингвистами. Концепций и пособий, перспективных в разных отношениях,— множество, но нет сколько-нибудь разработанного очерка строго лингвистической теории художественной речи.

Ни литературоведы, ни семиотики не решат эту задачу за лингвистов. От них нельзя ждать чего-то большего, чем те необходимые лингвистике «руководящие указания эстетики, теории познания и других философских дисциплин», о которых писал в свое время Бахтин (1974 : 276) [2]. Четыре первых сборника «Контекст» (1973—1976) не включают ни одной лингвистической работы. И это

---

[1] См. в этой связи также Григорьев 1977 г. 28—29 и сн. 8, 9, 10. Ср. реплику С. Гиндина в ж. «Дружба народов» (1972, № 9) о «ярко-певучих стихах» и о связанной с этими словами легенде.

[2] Подробнее об этом и об «обратной связи» см. Григорьев 1978.

показательно как некоторый изоляционизм. Но своими силами литературоведы не скоро преодолеют сложившуюся у нас еще в 30-е годы антилингвистическую или алингвистическую тенденцию в работах по поэтике.

Полезно, конечно, ставить под сомнение претензии «некоторых фанатичных лингвистов» на охват всей сферы поэтики (Структурализм 1975 : 228) [3]. Противопоставлять же им утверждения вроде того, что слова в художественной речи не принадлежат языку, «не являются словами как таковыми», брать термины *слово* и *художественная речь* в претенциозные кавычки [4], не видеть за этой «речью» «языка» и языка,— значит проявлять фанатизм еще худшего сорта: выдавать «полузнанья» за целостный контекст, обрекать поиски филологами всей «правды языка» (А. Межиров) на творческое бесплодие. Приходится и в этом случае сказать, как в свое время в полемике с А. Юговым (см. Григорьев 1961 : 20): самые лучшие намерения разбиваются вдребезги о предубежденность, «внешнюю» науке о языке.

1.1. ЛП и лингвистика текста

Поучительным примером может служить комплексное развитие в последние годы исследований текста (см. 0. 2 и 0. 3) как широко понимаемого семиотического явления, в некотором смысле основного как для лингвистики, так и для литературоведения (Хендрикс 1967, Иванов и др. 1973). Другой показательный пример — важные достижения в области стиховедения (см. 3. 3); оно уже пожинает вполне ощутимые плоды действенного сотрудничества (см. Гаспаров 1974), несмотря на сохраняющееся непонимание принципиального значения полученных здесь результатов для ЛП и всей филологии.

«Лингвистика текста», «поэтика текста» и «эстетика текста» пока обещают больше, чем уже успели сделать, но от них можно ожидать действительного восстановления единства филологической науки (см. Дресслер 1972, Шмидт 1974, Мартенс 1975 и др.) [5]. Соперничество между

[3] Кстати, это «право лингвистики» отвергает и В. Эрлих (см. Подходы к поэтике 1973 : 27).

[4] Так в работе Кожинов 1975 : 270—271 и др.; ср. Кожинов 1967 и Григорьев 1975а.

[5] Ср. Бахтин 1976 (см. гл. III).

ними остается, однако конструктивное взаимодействие усиливается, особенно в связи с нетривиальным подходом к понятию ПЯ (Косериу 1971) как воплощения всех языковых возможностей[6]. Любопытно, однако, что этот подход не вызвал в нашей филологии (насколько известно, до конца 1977 г.) заметных творческих откликов или опровержений.

Тезисы Косериу вышли в свет почти одновременно с книгой Виноградов 1971. Последнее десятилетие в жизни В. В. Виноградова было ознаменовано особенно интенсивными размышлениями над ЛП, теорией художественной (поэтической) речи, теорией ПЯ. Завершить этот труд четкими контурами разработанной теории тем не менее не удалось. Но эти поиски должны быть продолжены, его наследие должно быть лингвистически осмыслено в контексте всей истории филологических наук. Создать теорию ПЯ (и историю конкретного ПЯ) можно лишь коллективными усилиями лингвистов при активном участии литературоведов (см. также 1. 3).

1.2. Категория преобразования и «грамматика поэзии»

Категория преобразования в ПЯ (см. Опыт 1973 : 63—68 и др.) привлекает особое внимание, конечно, и в связи с освоенным лингвистикой понятием трансформации, но, независимо от этого, и как интуитивно ощущаемая характеристика ПЯ, особенно важная для него, если соотносить ПЯ с категориями ЛЯ (ср. попытки ввести «глу-

---

[6] По мысли Косериу, именно художественные тексты должны рассматриваться как основная модель, так как другие виды текстов (1) функционально беднее и (2) обнаруживают бо́льшую степень деактуализации, стандарта. «Повседневный язык» оказывается «отклонением» от ПЯ, но не наоборот. Последний признается системой, совпадающей в принципе с национальным, «историческим», языком (Косериу 1971 : 185—187), и т. д. См. там же поучительную дискуссию (с. 279—297). Точка зрения Косериу (ср. Пфейфер 1974 : 318) находит поддержку в высказываниях о том, что «поэтическая речь и есть речь в собственном смысле 〈...〉» (Белый 1910 : 433), в реальном смысле идей о «самовитом слове», в работах Потебня 1905 и 1926, Фосслер 1925, отчасти Виноградов 1927 : 8, в отдельных работах «пражцев», в мнении, согласно которому «поэзия выжимает все соки из языка» и т. д. (Бахтин 1974 : 278; ср. Станкевич 1974 : 647). Подробнее см. Григорьев 1978.

бинную ось» эпидигматических отношений в лексике — Шмелев 1973 : 190—210; или «ось преобразования» — Лебедева 1976 : 13 и др.). Преобразуется, по-видимому, и само соотношение — иерархия — основных единиц языка; следует иметь в виду возможность хотя бы частичного, исторически определяемого «сдвига» в стихотворном языке/речи «основной единицы» с понятия слова на понятие стихотворной строки.

Идея о том, что именно поэтическая строка является основной единицей стихотворной речи (см. Тынянов 1965 и Виноградов 1975 : 267), не получила теоретического развития в ЛП (но ср. еще Брик 1919 и Дозорец 1972). Между тем сопоставление, например, строчки «Я *прошу*, как жалости и милости» с ее вариантом «Я *молю*, как жалости и милости» (см. Кубурлис 1974 : 284) позволяет, по-видимому (заметим попутно), смотреть на слово в стихе со стороны особой функции такого слова, смыслоразличительной для стиха, т. е. ввести полуизоморфное идеям современной грамматики и фонологии представление о художественном слове и как о некотором аналоге морфемы или даже фонемы. *Прошу* и *молю* связаны здесь друг с другом уже не как простые синонимы (или квазисинонимы) ЛЯ, а как члены «минимальной пары» — различители смысла стихотворных строк в ПЯ.

Роль слова как смыслоразличителя строк наглядно выступает и при сопоставлении некоторых эпитетов к одному и тому же слову у разных поэтов. Ср. «Ветер *хлесткий*!» *АБ*18, «(И этот) ветер *вдохновенный*〈...〉» *Хл*19 и «Ветер *бархатный крылатый*〈...〉» (см. Кубурлис 1974 : 61). Естественно, что при этом на время приходится отвлекаться от функций слова и строки в синтаксическом и художественном целом, но это, вероятно, не менее правомерное и необходимое отвлечение, чем отвлечение фонологов от смысла предложения и т. п. или чем неизбежное, что более спорно, отвлечение «грамматики поэзии» от «поэзии грамматики».

Выражение *грамматика поэзии* принадлежит не Якобсону [7]; оно давно существует в метаязыке ЛП как одна

---

[7] Не ему, кстати, принадлежит и выражение (особым образом) *организованный язык* (ср. Виноградов 1971 : 4). О (задаче) *организации языка* писалось давно (см. в частности: *Горь-*

из номинаций «настоящей грамматики» (Щерба 1957 : 132). Видный деятель ОПОЯЗа, выступая ныне против «грамматики поэзии», воюет прежде всего со Щербой, имя которого упоминается им вскользь (см. Шкловский 1969 : 223). «Грамматике поэзии» не следует приписывать претензии, которых она по природе своего объекта и не может заявлять,— претензии непосредственно эстетического откровения[8]. Например, Р. Уэллек полагает, что нашумевшие структуральные анализы бодлеровских «Кошек» ничего не говорят нам об эстетической ценности стихотворения и во всяком случае не доказывают его высоких эстетических качеств (см. Подходы к поэтике 1973 : 22). Однако эти анализы и не могут ставить перед собой подобную цель, в отличие от «неформального» анализа (см. Балашов 1963)[9]. Анализ «грамматики поэзии» должен показать, какова эта «грамматика», особая фонетическая и грамматическая организация художественных текстов, какова «грамматика ПЯ». Суждения эстетического характера (1) лежат в основе выбора объектов для анализа в ЛП и (2) относятся также к области последующей интерпретации его результатов. Но как и всякая грамматика, «грамматика поэзии» не может дать больше, чем некоторую языковую систему и языковую норму (норму, правда, в данном случае, особого рода, не предписывающую).

Потенциально «грамматика» стихотворения существенна для его интерпретации. Принципиальная важность особой «грамматики» ПЯ отмечалась уже «формалистами», развивавшими «морфологический» подход к литературе (см. Подходы к поэтике, с. 25, а также, например, Эйхенбаум 1969 : 74 и 130 и след., где «морфологически» выявлены редкие у Ахматовой сближения типа *вздрогнула — надгробным* и *остро — устрицы* с их особыми «боко-

---

кий М. О литературе. М., Сов. писатель, 1953, с. 662; Мандельштам 1928 : 34 и т. п.).

[8] Отдельные исследователи (Рифатер 1970 и 1971), во многом справедливо критикуя крайности грамматистов от поэзии, доходят до утверждений об «иррелевантности грамматики» при анализе художественного текста (ср. Подходы к поэтике 1973 : 11 и 135).

[9] В работе Балашов 1975 : 240 существенно принижена роль трансформаций. Для анализа ПЯ они сохраняют все свое значение, отмеченное еще Щербой и Пешковским. См. гл. V.

выми смыслами»)[10]. Внимание к «грамматике поэзии» можно обнаружить — на разных уровнях — и в таких работах, как Чичерин 1964 и 1968, Лотман 1972, Поэтический строй 1973, Анализ 1976. Не повторяя того, что было сказано в другом месте (Григорьев 1977б), следует особо подчеркнуть только одно: это растущее внимание не должно быть скомпрометировано тем обстоятельством, что в ряде случаев, как и в некоторых анализах Якобсона, «грамматический» анализ стихотворения (нередко и прозы) приводит к абсолютистским постулатам о непременной особой эстетической значимости каждой фонемы или любого грамматического «параллелизма» в стихе либо к отдельным фантастическим комментариям по поводу вполне невинных в отношении эстетики фактов фонетики или грамматики.

Порог эстетического восприятия не задан механически, и подобные издержки говорят не о ложности метода, а главным образом все о той же «возмущающей роли исследователя»[11]. Нельзя забывать, что в сочетаниях *грамматика поэзии* и *поэзия грамматики* слово *грамматика* имеет не один и тот же смысл. «Грамматика поэзии» предписывает, но иначе, чем обычная грамматика; филологам — «только» профессионально разбираться в ней; поэтам — знать ПЯ, в котором собираешься творить, развивая его; читателям и критикам — быть эстетически бдительными по отношению к любому «чуть-чуть» в структуре стиха.

Между прочим и в спорах об «упаковочных средствах» (см. § 12) нередко просто не принимается во вни-

---

[10] Как они функционируют в конкретных стихотворениях, вопрос не менее важный, но другой: их надо (1) увидеть в тексте и (2) сопоставить с системой современного им ПЯ, а также хотя бы с его ближайшей историей. Поэтому «морфологический» анализ не только эстетически «открыт», но и сам предполагает несколько достаточно сложных и последовательных процедур (см. гл. VI), будучи ориентирован как раз на строгость будущих эстетических интерпретаций, которыми, конечно, легко увлечься и лингвисту: в ходе «грамматического» (в смысле Щербы) анализа поэзии заманчиво забежать вперед и говорить о «поэзии грамматики» (в смысле Якобсона) еще до того, как выявлен реальный, а не мнимый фрагмент «грамматики поэзии» (см. Григорьев 1978 и здесь ниже).

[11] Ср. Зализняк и др. 1962 : 139, Опыт 1973 : 74—75, 84—92 и Григорьев 1965 : 51.

мание множество словоупотреблений, находящихся за порогом эстетического восприятия и не обнаруживающих при самом тщательном анализе никаких значимых сдвигов от «отдельного» к «особенному». Частица *бы* и ее вариант *б*, например, как и любой другой «монтажный» языковой элемент, может в отдельных случаях приобретать в стихе дополнительную значимость, позволяющую говорить о специфическом использовании той общей эстетической значимости, которая характеризует каждую структурную единицу художественного текста. Функции варианта *б* в известных строчках Н. Тихонова:

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей —

не ограничиваются его ролью в создании модального плана высказывания и значимо-эквивалентным, соотнесенным местом в стихе (после слов *гвозди* и *крепче*, а не после слов *гвозди* и *было*). Существенно и противопоставление *б/бы*: хотя в «Балладе о гвоздях» лишь одна строчка может быть интерпретирована как амфибрахий («Команда, во фронт! Офицеры, вперед!»), ничто, вообще говоря, не мешало автору воспользоваться в афористичной концовке баллады и вариантом *бы*. Кстати сказать, при чтении этой баллады «по памяти» вариант *бы* возникает здесь у некоторых наших современников [12]. Тем самым, под давлением общей инерции трехсложных размеров, указанные строчки бытуют как афоризм и в форме, отличной от авторского замысла [13].

Но то же самое *б*, которое появляется вслед за *бы* как полноправный ритмический вариант, в строчках, от-

---

[12] С характерными искажениями (дважды *бы* и тире в конце предпоследней строки) это двустишие воспроизведено в работе Проблемы художественной формы 1971 : I, 377). — По нашим наблюдениям, очень часто память упускает и тихоновское двоеточие. Специфическая интонация заключительных стихов становится тогда типовой интонацией сложноподчиненного предложения с (бессоюзным) придаточным условным. Но это уже другой вопрос.

[13] Нечто подобное происходило (а возможно, и происходит) с пушкинскими строчками «Здравствуй, племя Младое, незнакомое!», для которых известны замены (даже в письменной и печатной форме) слова *младое* на *молодое*. Здесь очевидно давление ритма и лексики популярной песни Лебедева-Кумача (ср. «Ой ты, радость молодая, невозможная!»).

крывающих четвертую строфу пушкинской «Осени», едва ли даже Р. Якобсону и К. Леви-Строссу удалось бы интерпретировать не как «упаковочное средство»:

Ох, лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.

1.3. Из истории ЛП

История ЛП слабо изучена прежде всего в узловых ее пунктах: ОПОЯЗ и ПЛК (но ср. Булыгина 1964). В проблемной, как обещано заглавием, статье А. Мясникова (1975 : 109) утверждается, что «формалисты» создали теорию ПЯ. В другом месте (Григорьев 1978) показано, насколько трудным был путь отечественной филологии в целом, а не только опоязовцев к лингвистически осмысленному различению ПЯ и художественной речи. Никакой теории ПЯ ни «формалисты», ни позднейшие работы, к сожалению, не создали. Если бы такая теория уже существовала, А. Мясников — в своей в общем-то более или менее терпимой в отношении «формалистов» статье,— надо полагать, внимательней отнесся бы и к современным работам по ЛП [14].

Другой пример. По выражению Н. А. Кондрашова, «дело доходит до того», что, например, в «Тезисах ПЛК» о ЛЯ и о ПЯ «говорят как о различных языках, которые отличаются друг от друга и от народного языка. Подобная методика исследования нарушает единство национального языка и свидетельствует о недостаточной ясности понимания сущности языка, его функций и признаков» (ПЛК 1967 : 14).

Но почему же? Дело ведь не в терминологических обозначениях; замена слова *язык* на *стиль* в данном случае ничего не меняла бы, поскольку речь должна идти о системе, а изучение ли ПЯ или ничуть не более определенного «художественного стиля», или «стиля художественной литературы», как известно, может быть и очень далеким от понимания их сущности, реальных функций и признаков (примеры см. в работе Шмелев 1964а).

---

[14] Ср. со статьей А. Мясникова работы Поморска 1963 и Уиннер 1976.

Пражцы провозгласили: «Нужно изучать поэтический язык как таковой». Н. А. Кондрашову представляется, что «подобные установки открывали широкие возможности для артистизма и формализма» (ПЛК 1967 : 14). Несомненно, филология ушла далеко вперед от многих формулировок ОПОЯЗа и ПЛК,— иначе и быть не могло. Однако именно в области системного изучения ПЯ «как такового» сделано чрезвычайно мало, так что этот тезис пражцев и в наши дни звучит как первостепенная задача.

«Артистизм» — вещь не такая уж плохая, а что касается «формализма», то (1) при постановке любой филологической задачи открыты «широкие возможности» не только для него, но и для «содержанизма», а (2), употребляя слово *формализм*, полезно подробнее разъяснять, какая из бесчисленных вариаций его различных значений имеется в виду.

Вот краткое изложение некоторых идей, к которым пришла отечественная ЛП в конце 20-х годов. «Правильное расчленение поэтической структуры и есть, собственно говоря, решение задачи о предмете поэтики: интерпретировать отдельные члены этой структуры поэтика может по-своему — до этого нам пока нет дела,— но научиться отыскать их, увидеть их она может, очевидно, только у лингвиста» (Винокур 1929 : 266). Внимание к явлениям «поэтической внутренней формы» требует «реабилитации понятия образа» (там же, с. 268—269) и пристального внимания к «лингвистической поэтике Потебни» (там же, с. 270; цит. Энгельгардт 1927 : 18) [15]. «Только тогда, когда мы восстановим в правах поэтический образ, мы найдем существенное в поэтическом слове ⟨...⟩» (там же, с. 271). При этом речь должна идти «об анализе поэтической формы, как акте уразумения и истолкования поэтического содержания» (там же, с. 272). «Формальный анализ» должен опираться на учение о «поэтических функциях слова».

Вслед за Шпетом Винокур принял мысль о том, что «поэтическое слово есть орудие творчества самого языка» (Винокур 1929 : 274). И хотя «поэзия и

[15] Эти положения формулируются в полемике с работой Жирмунского «Задачи поэтики» (в изд. 1924 г.).

язык суть вещи разные, мы тем не менее видим, что в известных пределах они совпадают» (там же, с. 276). ПЯ для Винокура — это «отлитая и выточенная стилистическая форма, которая не только обладает сама в себе высокими качествами, но может служить стилистическим образцом и для других форм речи» (с. 276—277).

Винокур подходит к творчеству футуристов как к «манифестации культуры языка» (1929 : 304). Пусть многое в его оценках выглядит сейчас странным[16],— главным остается признание: «В эволюции поэтического языка найдет себе, конечно, место и историческое оправдание как словотворчество футуристское, так и заумь: все это, очевидно, для чего-то и в каком-то смысле было «нужно» в истории поэзии» (с. 318)[17]. Если это было «нужно» поэзии и ПЯ (в винокуровском смысле), то, значит, было «нужно» и языку вообще в его онтологических, сущностных характеристиках, лишь частично затрагиваемых «практической стилистикой» и историей ЛЯ.

О значении для ЛП более поздних взглядов Винокура на проблемы ПЯ речь идет в разных местах этой работы. Без каких-либо претензий на полноту характеристик обратимся теперь к 50—60-м годам — к работам В. В. Виноградова.

Виноградов, как известно, постоянно подчеркивал, что и в его поисках теории словесно-поэтического творчества «больше вопросов и задач, чем решений и откровений» (1963 : 163). Обсуждение сильных и слабых сторон во взглядах Виноградова на ПЯ и ЯХЛ лишь начато работами Конрад 1965, Лихачев 1971, Чудаков 1976 и др.

По глубокому убеждению Виноградова, «исследование

---

[16] Поразительно, например, мнение, будто бы «словоновшество футуристов» почти не пользуется (!) «перенесением значения» (с. 309). Это казалось Винокуру «характерным». Никакого лингвистического интереса не вызвала у него и заумь, якобы «продукт чисто бестиального, животного творчества» (с. 315). Он вообще считал, что «поэтическая игра» не имеет отношения к «природе речи» (с. 316).

[17] Ср. в 6.4 слова Булича. Можно усомниться в абсолютной справедливости винокуровской антитезы: «Широкому социальному стилистическому творчеству все это нужным быть не может». Выше (1929 : 304) попыткам доказать, что система ПЯ в корне отлична от языка практического, он сам противопоставил свои наблюдения над точками соприкосновения между «словом вообще и словом поэтическим».

языка» (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» (1959 : 4). Для современного статуса ЛП эта идея исключительно существенна; даже заострение тезиса (*наука* вместо *дисциплина*) полезно, поскольку этим утверждается (1) особая важность «стыка» и (2) недостаточность традиционных, «классических» подходов к ЯХЛ.

Весьма плодотворным является также тезис о том, что «⟨...⟩ индивидуальное словесно-художественное творчество в значительной степени зависит от накопленного опыта поэтического воспроизведения мира, от уже созданного и активно используемого арсенала средств литературного выражения» (Виноградов 1959 : 86). Эта мысль может быть сопоставлена с идеями, обсуждаемыми ниже, в гл. III и IV.

«Проблема реализма впервые была связана в работах В. В. Виноградова с проблемой языка литературы» (Лихачев 1971 : 229). Было показано, что судьбы русского исторического романа необходимо связывать и с «закономерностями развития русского литературного языка и стилей художественной литературы» (Виноградов 1959 : 529). Если это верно для специфического жанра прозы и для первой половины XIX в., то тем более верно для лирической поэзии XX в. независимо от продолжающихся споров о соотношении реализма и модернизма (см. Кирай 1975, Днепров 1975).

Как справедливо утверждал Винокур (1945 : 159), «история русского языка в течение XIX и XX веков это в значительной мере есть раздельная история общерусского национального языка и языка русской художественной литературы». Присоединяясь к этому выводу (1959 : 62—63), Виноградов все же не решился «оторвать» новейшую историю ЯХЛ от истории ЛЯ, сделать первую таким же самостоятельным объектом системного исследования (по «уровням», по «идиостилям», по «явлениям» или как-нибудь иначе), как и история ЛЯ (ср. Виноградов 1975 : 272).

В формулировку Д. С. Лихачева поэтому приходится внести определенную поправку. Реализм фактически был связан Виноградовым не столько с ЯХЛ, сколько с ЛЯ. От взгляда на ЯХЛ как на стиль ЛЯ Виноградов пол-

ностью не отказался [18]. Пятая из намеченных им антиномий (Виноградов 1959 : 82) — *морфологическое/функционально-стилистическое* и *эстетическое* изучения языка писателя — может быть разрешена,. на материале XX в., лишь в рамках более широкой задачи описания истории ЯХЛ и ПЯ как относительно самостоятельных объектов. Пятнадцатая антиномия («Реализм и развитие языка художественной литературы») — тем более. Понятия стилей ПЯ или стилей ЯХЛ Виноградов не вводил. Выражение *стили литературы* казалось ему более подходящим, чем *язык литературы*. Это связано с оппозицией Виноградов/Соссюр.

Виноградов одним из первых осознал значение для поэтики дистинкции синхрония/диахрония (Чудаков 1976 : 472). Но дистинкцию язык/речь и ее значение для проблемы ПЯ и ЯХЛ он явно недооценивал (ср. там же, с. 468). Это и не позволило ему осуществить построение теории ПЯ, к чему он одно время стремился (Виноградов 1927).

Значительную роль в становлении Виноградова как теоретика сыграла его оппозиция к отдельным работам опоязовцев и отсутствие выраженного интереса к лингвистически особо сложной практике будетлян (ср. также работы Жирмунского 20-х годов; Винокур в этом смысле находился в оппозиции к ним). В ранних рецензиях Виноградов в какой-то мере иронически упоминал о «поэтической лингвистике» (1976 : 463—464; см. это выражение 1921 г. в работе Жирмунский 1975 : 434). В посмертно изданном труде *лингвистическая поэтика* берется в кавычки, фигурирует и в полемических контекстах (Виноградов 1971 : 3, 10, 42). Хотя здесь делается попытка дать определение ПЯ (там же, с. 29) [19], само это

[18] Хотя см. как будто неодобрительную оценку точки зрения (не совсем правомерно приписываемой Винокуру), согласно которой ЯХЛ «должен включаться в общую систему стилей литературного языка и изучаться с общелингвистических позиций» (Виноградов 1959 : 89). Остается несомненным, что «необходимо отличать от учения о стилях литературного языка учение о стилях художественной литературы 〈...〉» (там же, с. 36; то же см. Виноградов 1923 : 201; ср. в этой связи и 1959 : 63 — критику работы Винокур 1945). О стилях самого ЯХЛ четкие формулировки у Виноградова найти очень трудно.

[19] Ср. там же оговорку о том, что объектом науки о ПЯ является не сам язык, как особое общественное явление, но «понятие о нем или о его особом функциональном применении, образован-

…нятие остается для автора мало привлекательным; …едпочитаются выражения *художественная речь, поэти…ская речь.* С понятием ПЯ для Виноградова неразрывно …язывались «филологические отголоски футуризма» …971 : 3).

Между тем «теория самодовлеющего поэтического язы…а» (Виноградов 1959 : 12) никогда не выходила за пре…лы самых ранних опоязовских формул, к тому же явно …олемически заостренных. Уже Тынянов в «Проблеме …тихотворного языка» (1924) далеко ушел от броских …ормул к тщательному исследованию сложнейших фактов …Я. Слово *самоценность* в работе Якубинский 1919 : 37, …оторое можно сопоставить со словом *самовитый* у …лебникова, не позволяет придавать ему значение 'са…одовлеющая ценность', как это имеет место у Вино…радова[20]. Так называемый «заумный язык» заслонил …десь для исследователя достаточно сложную и еще не …аспутанную проблему.

Виноградов постоянно стремился сочетать и «первую», … «вторую», и «третью» из намечаемых ниже (6.1) «по…иций», однако критический и самокритический макси…ализм (ср. Чудаков 1976 : 481) в требованиях к проти…оречиво развивающейся теории ЯХЛ и ПЯ так и не …озволили ему решить задачу, которую он выдвигал пе…ед филологией в своей работе 1927 г. В книге Виногра…ов 1959 нет ни одной ссылки на ясную и поучительную …татью Мукаржовского об отношениях между ЛЯ и ПЯ, …публикованную еще в 1932 г. (ПЛК 1967). Но не под…репленные обычным анализом сарказмы по поводу …особой организации» ПЯ (Виноградов 1971 : 4)[21] и

…ное под определенным эстетическим углом зрения». Иначе говоря, лишь исследовав методологически само понятие ПЯ и установив, после «критической чистки», основные его категории, ЛП получила бы право описывать этот язык. Здесь чувствуется перекличка со старой точкой зрения на понятие ПЯ (см. Бахтин 1975 : 45, Григорьев 1978 и гл. III).

…Ср., впрочем, формулировку Г. В. Степанова: «Специфика языкового оформления целостного художественного образа состоит, …очевидно, не просто в подчиненности отдельных лингвистических единиц тексту как целому, но в сочетании подчиненности с самостоятельной (с а м о д о в л е ю щ е й) содержательной ценностью этих единиц» (Лингвистика текста 1974 : *II*, 74; разрядка моя.— *В. Г.*).

…Ср.: «⟨...⟩ язык словесного искусства — это своеобразная система словесно-художественных форм (разной структуры и раз-

предпочтение неочевидных противоречий очевидным сходствам со взглядами на ПЯ некоторых зарубежных ученых (там же, с. 27—28) сами по себе затрудняли и конструктивную оценку идей, якобы «смыкающихся с абстракционизмом» (Виноградов 1963 : 153) [22], и выработку собственных моделей языковых функций, и синтез целостной теории ПЯ. Скепсис в отношении дистинкции язык/речь (Виноградов 1960 : 8) был, по-видимому, главной помехой.

Оппозиция в истории науки предполагает поиски не только различий, но и тождеств (сходств). Оппозиции Виноградов/Мукаржовский и Виноградов/Якобсон еще предстоит осмыслить в их конструктивном и драматическом аспектах. Пусть в некоторых своих оценках или попытках синтеза Виноградов оказался неправ или остановился на полпути — «наиболее сильную и значительную сторону его работ действительно всегда составлял острый и тонкий анализ на основе удивительно богатого и удачно подобранного материала» (Лихачев 1971 : 227). Представляет не только исторический интерес сопоставление виноградовских антиномий с девятью тезисами работы Тынянов и Якобсон 1928 и с пятнадцатью пунктами статьи «О литературной эволюции». Как справедливо отмечают А. П. Чудаков, М. О. Чудакова и Е. А. Тоддес, уже в этой статье Тынянов видел в литературе «некоторый художественный язык» (Тынянов 1977 : 543) [23].

Во взглядах на ПЯ и ЯХЛ как на специфическую систему Тынянов и Виноградов, если взять отдельные, изолированные от всего их наследия формулировки, очень близки друг другу. Все же раннее осознание принципиальной важности дистинкции язык/речь делает многие теоретические построения Тынянова более актуальными для современной ЛП, чем оппозиционные по отношению

ного порядка), их значений и функций и отражающихся в них категорий» (Виноградов 1960 : 9). *Своеобразная* вполне эквивалентно *особым образом*; ср. еще столь же «местоименное» слово *разный*. Нет, однако, никакого смысла придираться к определению.

[22] И борьбу со «своеобразной поэтико-лингвистико-литературоведческой фантастикой» (Виноградов 1971 : 103).

[23] Интересно было бы зафиксировать и прямые высказывания Виноградова об этих пунктах и тезисах. Но тут мы уже опоздали.

Соссюру — часто не только в форме, но и в функциональном значении — некоторые из построений Виноградова. Заостряя этот вывод, следовало бы подчеркнуть, что Тынянов по меньшей мере такой же «классик ЛП», каким по справедливости признан Виноградов.

Сам Тынянов в 30-е годы прекратил работу, непосредственно связанную с ЛП. Деятельность в области ЛП его соавтора по тезисам 1928 г. развивалась, напротив, активно и ныне широко обсуждается в мировой филологии, и здесь может быть лишь упомянута в одном специфическом аспекте.

Публикация на русском языке работы Якобсон 1960 существенно запоздала[24]. Весьма решительно отсекая действительные реакционные тенденции (и даже кажущиеся таковыми), наша филология забывает порой о необходимости одновременного использования специальных научных достижений (см. вступительную статью В. Кругуса — Структурализм 1975 : 23). Тем временем модель Якобсона вызвала небывало разветвленную литературу. Достаточно указать на то, что работа Рифатер 1971 : 147—148 сопоставляет «поэтической функции» Якобсона «стилистическую», или «формальную функцию»; работа Маркс 1975 развивает эту модель с позиций «лингвистики текста»; раннее «антропологическое» обсуждение модели см. в работе Хаймс 1975; попытку сопоставить разные модели для описания поэзии дает Хендрикс 1969; о работе Горалек 1965 см. Григорьев 1966б : 492—493; см. также Ахманова и др. 1966 : 163, Вундерлих 1970, Звегинцев 1971, Литературный стиль 1971 («текстовая функция» у Халлидея), Лалевич 1973, Подходы к поэтике 1973, Реес 1974 (и весь сборник, в который вошла эта работа), Станкевич 1974, Мунэн 1975, Уиннер 1975, Специфика 1977 и многие другие работы. Отечественной филологии предстоит обобщить все эти «про» и «контра»[25]. Якобсоновская модель нуждается в более мощ-

[24] См.: Структурализм 1975. За эти годы вышло семь (!) выпусков «Нового в лингвистике».

[25] Критическая часть работы Григорьев 1966б, как кажется, в основном еще сохраняет актуальность. Попытку дифференцировать понятия «контекст» и «код» и — соответственно — ввести функции «творческую» («эстетическую») и «моделирующую» (там же, с. 494—495) можно было бы в функциональном плане развивать и сейчас (ср. предложение называть поэтическую функцию — «организующей» и некоторые из переименований

ных позитивных конкурентах. Работа Косериу 1971 выступает как раз одним из таких конкурентов (см. ниже 3.0 и § 7). Опираясь на функциональный подход Косериу, в дальнейшем легче будет превратить несколько статичную модель Якобсона в более адекватную динамическую модель.

§ 2. ЛИНГВИСТИКА И ЛП

2.0. Практика уступок

Сложный комплекс причин привел в 60-е годы нашу филологию к своеобразной «практике уступок». Лингвисты порой готовы переуступить всю спорную область исследования специфического «первоэлемента» литературы литературоведам, а те, в свою очередь, будучи более последовательными, возвращают (пусть пока не очень настойчиво) этот «дар» лингвистам (см. Григорьев 1975а : 17, 50—51 и др.). «Практику уступок» затушевывают и осложняют (1) нормативистские традиции подходов к ЯХЛ (см. § 6), (2) алингвистические и антилингвистические установки ряда литераторов и литературоведов, (3) попытки других литературоведов подчинить историю ЛП своим концепциям языка, слабо обоснованным историей лингвистики в XX в., или создать свое «подсобное языкознание» (см. § 3).

Литературоведу кажутся «поучительными» выводы в работе Черкасова 1959 (см. Тимофеев 1971 : 146) именно потому, что здесь задача ограничивается классификацией фактов «по материалам» художественной литературы. Многие проблемы ЛП Е. Т. Черкасова, действительно, «переуступала» литературоведам, но в проведении «демаркационной линии» она была далека от категоричности; ЛП как пограничная область ее по существу не занимала.

Разумеется, было бы опрометчиво защищать ведомственный подход к художественной речи и в споре с теми, кто полагает, что ее исследование — «прерогатива литературоведения», настаивать — от противного — на исклю-

---

у других авторов — Рифатер 1971 и т. п.). Не останавливаясь на других тезисах, следует заметить, что в целом схема нашей модели 1966 г. оказалась неоправданно громоздкой; она слабо отвечала принципу «красоты теории» (Егоров 1974 : 72).

чительном праве ЛП в этой области. Больше того, интерес любого исследователя к художественной речи в любом ее аспекте сам по себе заслуживает поддержки. Но для исследования ПЯ лишь лингвисты располагают необходимым опытом и инструментарием (хотя и все еще недостаточным), и только лингвисты обязаны изучать художественную речь в аспекте ПЯ как системы.

В то же время по понятной и тем не менее не бесспорной традиции проблемы ЯХЛ и ПЯ обсуждаются обычно не в общих курсах «Введение в языкознание» [26], а в курсах «Введение в литературоведение».

2.1. ЛП и ЯХЛ

После малоудачной, по общему признанию, попытки А. И. Ефимова построить целостный курс «Стилистики художественной речи» особенно четко обнаружились слабости в таких фундаментальных понятиях, как «образ», «стиль», «троп», «ПЯ», «стилистика», «поэтика» и др. Понятие ЯХЛ остается и по сей день, как отмечено выше, недостаточно определенным. Между тем оно представляется едва ли не самым фундаментальным — в своей специфике — для будущей теории ЛП. Дело в том, что многие другие понятия этой теории оказываются или «вечными проблемами» целого комплекса наук (например, «образ» и «стиль»), или все же вспомогательными и инструментальными (например, «троп»), или допускают конструктивные соглашения между исследователями («стилистика», «поэтика» и т. п.).

Понятие ПЯ (в предлагаемом здесь, в развитие идей Косериу, широком понимании) охватывает «весь язык», и потому относится даже в большей степени к методологии ЛП, к ее исходным принципам и общим подходам к языку. ПЯ как глобальный объект требует расчленения, стратификации, определения функциональной иерархии его «частей» и т. д. Практически «заниматься ПЯ» можно только на отдельных «фрагментах» глобального объекта. Основным таким «фрагментом» и является ЯХЛ

Проблемы типологии и классификации, естественно, не снимаются и для ЯХЛ. И он предстает исследовате-

[26] И даже не в фундаментальных работах типа Общее языкознание 1970—1973. Ср. Будагов 1967 : 100 (см., впрочем, раздел «Стилистические различия в языке» в курсе Маслов 1975).

лям как чрезвычайно сложная динамическая система. Ее многоаспектность не нуждается в иллюстрациях: атомарные, хотя и сопложенные анализы отдельных произведений в работах Лотман 1972 или Поэтический строй 1973 и Анализ 1976, с одной стороны, целостный анализ стихотворения в работе Алексеев 1967 — с другой, семиотический аспект в работе Смирнов 1977 — с третьей, историко-литературный в работе Лихачев 1967а — с четвертой, демонстрируют амплитуду одних лишь литературоведческих подходов к ЯХЛ. Работа Леонтьев 1968 дает представление об основных направлениях лингвистических и других исследований художественной речи в нашей стране к середине 60-х годов. Литература по ЛП за последующее десятилетие (в том числе зарубежная) показывает, что эти направления расширяются и дробятся, но что ЯХЛ остается главным объектом лингвопоэтических исследований, главным объектом ЛП, за которым лишь изредка проглядывают и общие контуры ПЯ в его широком понимании. В отечественной традиции гораздо чаще контуры ЯХЛ выявляются в тех работах, в которых он рассматривается как «стиль ЛЯ». В какой мере этот взгляд уже исчерпал свои возможности, будет видно из дальнейшего изложения (см. § 6 и другие части работы).

2.2. ЛП и стилистика

Как часть более общей проблемы «поэтика и стилистика» вопрос о соотношении стилистики и ЛП обычно решается чисто прагматически — путем некоторого соглашения, условного определения области исследовательских интересов того или иного автора. Во многих случаях выбор обозначения (стилистика *или* поэтика) достаточно произволен, синонимичность обозначений заходит очень далеко и осложняет, казалось бы, более четкую оппозицию лингвистика/поэтика (см. 3.0). Ср. попытку экспликации понятия «лингвостилистика» в работе Ахманова и др. 1966. Может быть, имело бы смысл говорить об оппозиции лингвистика стиля/поэтика стиля/эстетика *стиля*.

Зыбкость и неопределенность границ стилистики, различные понимания ее предмета и задач (см. Соколов 1968), естественно, объясняются исключительной многоаспектностью явлений стиля (см. Звегинцев 1971). Во-

рос «Одна или две стилистики?» [27] даже применитель- только к художественной речи является производным объективной стилистической и стилевой дифференциа- языка и литературы (ср. Гальперин 1973 : 28 и ребнев 1975).

Широкая гамма значений у слова *стилистика*, одна- о, не беспредельна: (1) «стилистику ЛЯ» [28] дополняет 2) «стилистика функциональных типов речи» (см. Па- ов 1962 : 95—98) [29] поскольку индивидуальные стили выводятся полностью за пределы предмета языкозна- ия (см. Будагов 1967 : 105 и др., Ахманова 1969 : 454), правомерна и (3) «идиостилистика» (ср. структуру аботы Степанов 1965) [30]. Эти три «стилистики» представ- яются естественными и в общем могли бы быть установ- ены независимо от литературоведческих подходов к сти- ю в работах Типология 1976, Смена литературных илей 1974 и т. п. Они так или иначе приняты в совет- ом языкознании (см. Виноградов 1963 : 5—7, 201— 02 и др., но ср. Будагов 1967 : 129), хотя уровень их азвития и индивидуальные концепции их построения арьируются в очень сильной степени (ср. Степанов 965 : 51—52 и др., Кожина 1962 и 1968, Брандес 1971, опросы языка 1971, Стилистические исследования 1972, борник 1973, Скребнев 1975, Совещание-семинар 1976 мн. др.).

Наиболее существенные споры ведутся вокруг упо- нутой (4) «стилистики художественной речи» в ее ношении к «стилистике художественной литературы» м. Виноградов 1923, 1955, 1959, 1963, Тезисы 1961, сследования 1964, Исследования 1972 : 3, Арнольд 1974 др.) в связи со спорами о соотношении понятий «сти- » и «языка» и о существовании «стиля эпохи» (см., частности, Соколов 1968, Звегинцев 1971, Храпченко

См.: Программа зональной Поволжской конференции по стили- тике (VI Симпозиума составителей «Словаря М. Горького»). Саратов, 1977 (ротапринт). Корректней было бы, видимо, задать вопрос о том, сколько и каких именно стилистик необходимо филологии, чтобы охватить всю область словесных стилей.

В том числе работы по «стилистике частей речи»: Прокопо- вич 1969.

Ср., впрочем, отрицание «стилистики речи» в работе Скребнев 1975 : 65.

В работе Мухин 1976 : 268—269, однако, принят тезис Винокура (1959 : 222).

1961, 1971, 1972 и др., Григорьев 1971а и 1975а). Споры эти еще далеки от разрешения (см. Сборник 1973), а «стилистика» оказывается пока настолько обширной и разноаспектной дисциплиной, что полезно, по-видимому, хотя бы некоторую часть «стилистических исследований» именовать как-то иначе.

Говоря о «стилистике художественной речи», ей обычно не сопоставляют «стилистику художественного языка». В то же время без понятия ЯХЛ, очевидно, не может обойтись и анализ отдельного художественного произведения[31]. За привычным обозначением *стилистика художественной речи* важно видеть по крайней мере три тесно взаимосвязанных, хотя и относительно самостоятельных области исследовательских интересов.

Первую из них образует своеобразная «структурная стилистика» художественной речи. Главным ее объектом является ЯХЛ в его специфике по отношению к другим «языкам» (прежде всего — к ПЯ) и в его принципиальных связях с литературно-художественным процессом. Такая «структурная стилистика» и может быть названа важнейшей составной частью ЛП. Но в рамках ЛП должна, очевидно, развиваться и еще одна «стилистика», анализирующая художественные идиостили как динамические, но целостные идиолекты художников слова. Таким образом эта «идиостилистика» в отличие от общей идиостилистики (упомянутой выше под индексом 3) образует другую важную часть ЛП.

Весьма спорным остается вопрос о том, входит ли в задачи поэтики интерпретация отдельного произведения искусства. По мнению Цв. Тодорова — нет (см. Подходы к поэтике 1973 : 158). Целостный анализ произведения в самом деле требует самых различных выходов за пределы поэтики (и, конечно, ЛП) в широкую область эстетики и т. п. Но и при отнесении лингвистического анализа произведения к области стилистики несомненна необходимость проводить каждый такой анализ с учетом данных ЛП. Материалы, представленные в работе Сборник 1973 под рубрикой «Стилистика поэтической речи и проблемы индивидуального стиля», в том числе и анализ А. М. Финкелем «Незнакомки» Блока (ср. также Рюэ

---

[31] Ср. точку зрения Л. Ю. Максимова — Совещание-семинар 1976 : 58—59.

1975), говорят о такой необходимости, как кажется, достаточно убедительно. Лишь на фоне наших общих представлений о движении системы ЯХЛ и конкретного художественного идиолекта лингвистический («стилистический») анализ отдельного текста и его интерпретация получает четкий методологический ориентир.

Это касается и развития исследований в рамках лингвистики и поэтики текста. Так, У. О. Хендрикс (1967) стремится строго отграничить работы из области ЛП, которые (1) опираются на лингвистику как на средство или модель для описания художественных текстов, от тех, которые (2) используют лингвистику для их интерпретации. Но если лингвистика — не интерпретативная дисциплина, то ЛП не может полностью замкнуться в работах типа (1). Естественно, что и Хендрикс вынужден нередко выходить в своем обзоре за их рамки. Жесткие разграничительные линии между ЛП и «стилистическим» анализом отдельно взятого художественного текста, очевидно, нецелесообразны.

2.3. ЛП и культура речи

ЛП — не отвлеченно теоретическая и не просто описательно-историческая дисциплина. О ее связях с актуальной «языковой критикой» речь пойдет ниже (§ 4). Здесь полезно привлечь внимание к связям споров о соотношении ЛЯ и ЯХЛ с вопросами культуры речи.

Над всем индивидуально-стилевым разнообразием ЯХЛ в отдельных национальных литературах, как утверждает И. К. Белодед, «в языке мировой художественной литературы возвышается горьковская концепция литературного, в частности художественного языка, его строгости и, в этой сфере, классической «нормативности» ‹...›» (Белодед 1977 : 12; в подлиннике — разрядкой). Концепция ЯХЛ как «стиля» ЛЯ не вызывает у исследователя никаких сомнений [32].

Но мы оборвали цитату. И. К. Белодед продолжает (после запятой): «‹...› возвышается то, чему мы, языкове-

[32] Едва ли взгляды Горького на ЯХЛ претендовали на ранг разработанной концепции и тем более — лингвистической теории ЛЯ в строгом смысле слова; «язык» Маяковского, например, этой концепцией не охватывается; и т. п. Не совсем ясно также, что такое «язык мировой художественной литературы».

ды, преподаватели и учителя, учим как средству мышления, логики, познания, интеллектуальности, эстетики, мысли, человеческого поведения, учим Слову, ибо в начале «бе Слово...», учим тому Слову, которое является репрезентантом культуры, цивилизации, души народа...» (так; там же). Здесь, пусть символически, именно ЛЯ олицетворяется в Слове[33]. Но пафос процитированных строк не проясняет сложных отношений между ЛЯ и ЯХЛ (и, добавим, ПЯ), взятых в аспекте исследования или преподавания.

Между тем без четкого представления об этих отношениях, учитывающего всю существенную литературу вопроса (см., в частности, Шмелев 1964а : 40—41, Степанов 1965 : 222, Косериу 1971 : 187 и дискуссия), невозможно правильно оценить и то, чему реально мы сегодня «учим» школьников и студентов. Ведь учим мы главным образом совсем не тому Слову, которое «является репрезентантом» и т. д., а слову «строго нормативному», за которым, как и в наших словарях и грамматиках, почти совсем не заметны ни искусство Слова», ни накопленная в Слове «память» о его живом, не укладывающемся в наши привычные «строгие» рубрики применении на разных этапах истории художественной литературы.

Стандарт и нормативность — хорошие вещи, если не забывать о творчестве, о словах Бетховена: «Нет правила, которого нельзя было бы нарушить ради более прекрасного» (см. Григорьев 1969в : 187) — или о словах Щербы: «прелесть обоснованных отступлений» от нор-

[33] А «горьковская концепция» как бы проецируется на «гумилевскую» (ср. Григорьев 1977г : 27 и след.). Любопытно, что недавно Горький подвергся своеобразной критике именно за то, что у него, якобы, «самое понятие литературного языка истолковано односторонне» (Будагов 1967 : 165). Эта критика не помешала Р. А. Будагову отрицать понятие ПЯ, довольно свободно употреблять понятия «язык» и «стиль» (почему остается неясным, чем ЯХЛ отличается от «художественного стиля») и приписывать ЛЯ «художественный стиль» (см. там же, с. 149, 19—21, 69, 131 и др.). Чтобы не возвращаться к классификационным противоречиям у «стилевиков», сторонников взгляда на ЯХЛ как на стиль ЛЯ, стоит здесь же указать и на такую цитату: «Положение художественного стиля среди языковых стилей весьма своеобразно: в нем объединяются все стили языка; однако⟨...⟩» и т. д. (там же, с. 163). Что касается Горького, то он, конечно, следовал обычному и сейчас в писательской среде применению термина *литературный язык* в значении ‘язык художественной литературы’.

мы — вот главное, понимания чего недостает нашему преподаванию, а подлинного, всеобъемлющего, не скованного «нормами» и стереотипами интереса к чему — и многим языковедам-исследователям [34]. Материалы к дальнейшему обсуждению этой темы читатель найдет в гл. III и IV.

И. К. Белодед, естественно, не против изучения соотношений «речевого стандарта» и некоторых писательских, индивидуальных «вольностей» (1977 : 10), однако в контексте его статьи обязанность лингвистики «вмешиваться в жизнь художественного слова» (там же, с. 12) декларируется с позиций несколько односторонне, как кажется, понимаемой «языковой критики», с позиций чрезмерно «строгого» ЛЯ, т. е. все же с позиций лингвистического нормативизма (см. § 6).

Показательно, что в работе Филин и Скворцов 1975, специально посвященной вопросам культуры русской речи, ни слова не говорится о задачах культуры речи художественной. Но именно эта последняя представляет собой «высшие стадии языковой компетенции» (Скребнев 1975 : 171); лингвистическое описание таких «стадий», очевидно, тоже должно войти в предмет ЛП, если «культура речи» не обнаруживает возможностей в своих рамках сформулировать и осуществить соответствующие программы.

«Культура художественной речи» тесно связана и с отношениями между ЛЯ и ЯХЛ. Она должна привлекать гораздо больше внимания филологов, чем это имеет место в Программе 1976, составленной Б. Н. Головиным. В нескольких пунктах Программы 1976 упоминаются «художественные тексты», «художественная речь», «художественный стиль», однако эти упоминания никак не систематизированы, отчасти противоречивы (ср.: «Недопустимость чисто логической оценки точности художественной речи и вместе с тем неизбежность такой оценки» — с. 4) и слабо связаны с современным состоянием ЛП. Практика мастеров слова от Пушкина до наших дней — решающий критерий и высшее достижение в области культуры речи — пунктами Программы обобщена тем самым недостаточно. Формально допуская «целесообразные отступления от нормы», Программа сразу же спешит установить «пределы» таких отступлений (с. 3, 5 и др.). Но

---

[34] Ср. в этой связи Григорьев 1977г : 33—35 и 1974а.

художники слова давно уже на практике показали бесперспективность деятельности «предельщиков». Полезнее поэтому было бы раскрыть в Программе диалектику борьбы между пуристами и антинормализаторами — оппозиция, фактически обойденная Программой.

Как бы то ни было, ее знамя — слишком узко понимаемый нормативизм. Взгляд на «правильность речи как ее основное качество, создаваемое полным соответствием ее структуры нормам литературного языка» (с. 3), оказывается недостаточно гибким, поскольку игнорирует отношения внутри РР, а главное — ту «грамматическую ошибку», в которой уже Пушкин — пусть с «веселым лукавством ума» — готов был видеть одно из существенных отличий своей Татьяны от «академика в чепце» и тем более — от «семинариста в желтой шале».

Чрезмерный нормативизм Программы — естественное следствие концепции, по которой художественные тексты — это лишь воплощение одного из стилей ЛЯ. Однако и на ЛЯ следует взглянуть с позиций ЯХЛ, включающего его как свою основу (и часть), и с еще более широких позиций «языка с установкой на творчество», т. е. ПЯ, который был неизвестен чеховскому Ипполиту Ипполитычу, но овладению которым нам всем и надо учиться и учить — в Москве и в Вильнюсе, в Горьком и в любом опорном пункте МАПРЯЛ.

2.4. ЛП и изучение устной речи

Особого внимания заслуживает вопрос о творческом аспекте устной речи вообще, в каких бы формах она ни осуществлялась. Специальными объектами исследования должны стать не только общеизвестные «устные рассказы», но и диалектная речь в ее творческом аспекте, просторечие, различные сферы устного научного общения, жаргоны, солдатские «перекуры» (идея В. П. Ковалева), «семейные арго», «детский язык», в котором и после анализов К. И. Чуковского и А. Н. Гвоздева остается так много не изученного лингвистикой материала, и т. д., и т. п.

Задача охватить весь этот разнородный материал, выработать детальные программы его сбора, описания и интерпретации, выявить в нем динамические системы инвариантных структур во всем многообразии их вариантов и

функций, найти оптимальные методики определения информантов и «полевой» работы с ними и т. п.— эта задача, которая здесь может быть лишь упомянута и подчеркнута, стоит перед ЛП как филологической дисциплиной, призванной изучать ПЯ во всех его проявлениях. Разветвленные диалектологические экспедиции комплексного характера, наряду с задачами фольклористики и этнографии, вполне могли бы и должны, как кажется, решать также задачи ЛП.

Но вне специальных экспедиций уже один только «школьный фольклор» обнаруживает даже в чисто отрицательном, по видимости, языковом материале немало фактов эстетического восприятия языка. «— Не во что занемог дядя? — Не в шутку» — такого рода диалоги анекдотического или полуанекдотического плана далеко не безразличны для познания живого языка с его нормальной «установкой на творчество».

§ 3. ЛП И «ПОДСОБНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

3.0. Лингвистика и поэтика

После статьи Якобсон 1960 появилось не менее десятка «лингвистик и поэтик», развивающих ее идеи или полемизирующих с ними (см. 1.3). Полный обзор этих работ, надо полагать, будет достаточно поучительным. Основные выводы, к которым, по-видимому, пришел бы внимательный обозреватель всей литературы вопроса, можно уже наметить.

(1) Если поэтика в таких сопоставлениях чаще всего берется примерно в одном и том же объеме и в смысле, близких к якобсоновским[85], то лингвистика при этом выступает лишь отдельными своими сторонами, направлениями, идеями. Одни авторы (например, Бирвиш) рассматривают отношения между лингвистикой и поэтикой только в плане порождающих моделей, другие (например, Четман и Левин — Направления 1974) с более традиционной в структуралистском смысле таксономической точки зрения; лишь немногие (например, Греймас), также не

[85] Понятно, однако, что важные связи поэтики с теорией литературы трактуются по-разному, если вообще рассматриваются. Но ср. обычные сочетания типа «поэтика и литературоведение» (Балашов 1975 : 229). См. также Рювэ 1972.

сомневаясь в необходимости тесных связей между поэтикой и структурной лингвистикой в целом, стремятся обобщить в этих целях идеи самых различных подходов [36].

(2) Лингвисты значительно активнее литературоведов выступают за ЛП как связующее звено между поэтикой и лингвистикой. Достаточно сопоставить обзоры Леонтьев 1968 и Кожинов 1967, чтобы увидеть принципиальные различия в подходах к теории художественной речи со стороны лингвистики и со стороны литературоведения (см. также Григорьев 1966б). Однако единства нет и внутри каждой из этих областей филологии. «Структуральная поэтика» Ю. М. Лотмана ближе к современной лингвистике и к ЛП, чем некоторые работы по «лингвостилистике». Направления 1974 показывают, что, например, «поэтическая стилистика» Томашевского (1927 : 11) как «введение в поэтику» оказывается не менее актуальной проблемой, чем сопоставление работ в компендиуме Литературоведение и лингвистика 1971, подготовленном Й. Иве в расчете на создание в ближайшем будущем разработанной порождающей модели литературной теории.

(3) Актуальность многих старых работ по ЛП объясняется тем, что общефилологический угол зрения далеко не всегда присутствует в новых подходах. И в наши дни не изжито полностью «искусственное и насильственное приспособление поэтики к лингвистике» (Виноградов 1959 : 42), но едва ли не опаснее попытки насадить алингвистическую или антилингвистическую поэтики (см. Иве 1971). Так или иначе, но проблема взаимоотношений лингвистики и поэтики все еще остается проблемой (Виноградов 1959 : 48) и потому, что не преодолен «отрыв лингвистики от филологии» (Виноградов 1961 : 21). Если определение поэтики как науки о ПЯ (там же) оказывается слишком узким [37], то для ЛП именно ПЯ (фактически — ЯХЛ) является основным объектом исследования.

(4) Именно филологический подход к отношениям между лингвистикой и поэтикой объединяет — в перспективе — разные точки зрения на задачи ЛП. Когда речь

[36] Работа Греймас 1967 опирается на идеи Ельмслева, Якобсона, Барта и др. Полезная в качестве такого обобщения и содержательная в изложении собственных идей А. Ж. Греймаса, эта работа практически не учитывает ряда филологических традиций.

[37] Ср. определение поэтики как «структурного» изучения ПЯ (Горнунг 1965 : 92).

идет о «стилистике художественной литературы» (Тезисы 1961), о «лингвистическом методе в поэтике» (Холодович 1930), о соотношении поэтики, стилистики и теории литературы (Храпченко 1961 и 1971), лингвистики и поэтики (Якобсон 1960) или «структурной поэтики и лингвистики» (Станкевич 1974; ср. Ингарден 1961 и Поэтика 1961), когда обсуждаются принципы и методы лингвостилистики (Ахманова и др. 1966) или проблема стихотворного языка (Тынянов 1965), когда отвергалось понятие ПЯ (Медведев 1928), разрабатывается проспект изучения русского ПЯ в XX в. (Панов 1962), вводится новое понимание ПЯ (Косериу 1971), предлагается пособие по лингвистике и поэтике (Дела и Фийоле 1973; ср. Омен 1973) или очерк «лингвофольклористики» (Артеменко 1976 и 1977), выясняются особенности одной национальной стилистики в сравнении с другой (Степанов 1965) или намечается очерк общей и сопоставительной стилистики (Федоров 1971),— в этих работах исходные идеологические позиции могут быть почти и даже прямо полярными (и они существенно осложняют картину); тем не менее исключительно далеко зашедшая дифференциация подходов к ЛП обнаруживает и интегративную тенденцию, которая в конечном счете должна преодолеть «обычно наблюдаемый разрыв между языкознанием и литературоведением» (Конрад 1965 : 403).

По-видимому, проблема будет решена не в результате несколько умозрительных построений типа параллели между ролью фонетики для лингвистики и ролью лингвистики для поэтики, проводимой Н. Рювэ (Литературоведение и лингвистика 1971 : 268/638) [38], и не путем формализованных определений соответствующих понятий — понятия поэтики и стилистики по самой своей сути останутся в ближайшие годы «размытыми» [39]. Решающими станут конкретные исследования в области ЛП, направленные на ПЯ и прежде всего на ЯХЛ. Только системные описания структуры ПЯ в ее отдельных фрагментах

[38] Хотя Рювэ несомненно прав, утверждая, что лингвистика, с возрастающей точностью описывая материалы поэтики, позволяет последней ставить новые вопросы, а некоторые из старых вопросов снимать как ложные проблемы (там же; см. и его анализ роли звуковых элементов в строчке Расина: Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur).

[39] Ср. высказывания типа «описательная поэтика и, шире, эстетическая стилистика» и т. п. (Гроот 1964 : 294).

смогут окончательно развенчать стойкий тезис о том, что «как не может быть лингвистической логики или лингвистической политики, так не может быть и лингвистической поэтики» (Волошинов 1926 : 257).

ЛП может трактоваться по-разному. Лингвисты думают о «том особом разделе лингвистики, который посвящен изучению языка как поэтического факта» (Винокур 1959 : 392). Литературоведы подчеркивают, что «глубокая мысль Потебни о связи поэтических форм с развитием самого языка необычайно перспективна для истории литературы. ‹...› В будущей исторической поэтике русской литературы мысль Потебни об изменении характера поэзии с изменением «первоэлемента литературы» — языка, несомненно, займет надлежащее место» (Чудаков 1975 : 323). Рабочее определение ЛП — это поэтика языка. Оно может быть согласовано и со взглядами тех эстетиков, которые, например, относят тодоровские «регистры речи» к предмету лингвистики, а не литературоведения [40].

3.1. «Полулингвистические» поэтики

В то же время очевидно (см. § 2 и 3.0), что ЛП не может быть определена лишь как «лингвистика, ориентированная на литературу» (см. Петефи 1968).

Возникновение и развитие «лингвистики текста» явилось естественным ответом на центробежные тенденции в филологии XX в. (см. Халлидей 1964 : 302). Уже к середине 60-х годов сложилось несколько направлений, стремившихся каждое по-своему анализировать соотношение между языковыми формами, функциями и значениями в более широком контексте, чем контекст предложения.

Эти направления в «лингвистике текста», как подчеркивалось в одном обзоре, были необходимы (и остаются необходимыми) именно как р а з н ы е подходы, поскольку организация текста исключительно сложна и многостороння (см. Хендрикс 1967 : 51). Была показана иллюзорность попыток обойтись в анализе текста без понятия языка и без учета зависимости структуры текста от собственно языковых структур, включая их самые «низкие»

[40] *Косиков Г.* Французская «новая критика» и предмет литературоведения.— В кн.: Теории, школы, концепции. Художественный текст и контекст реальности. М., «Наука», 1977, с. 63—64.

прусы (там же, с. 45—46, 49 и др.). Между функцией и формой существуют одно-многозначные отношения. Дихотомия плана выражения и плана содержания не учитывает сама по себе функции, как посредника между этими планами. «Функция,— пишет У. О. Хендрикс,— это в сущности двуликий Янус» (там же, с. 49; ср. с. 33). В более позднем обзоре тот же автор показал роль лингвистики для фольклористики (см. Хендрикс 1974).

Лингвист, стремящийся содействовать анализу литературы, прежде всего должен дать исчерпывающее описание языка соответствующего периода на всех уровнях (Халлидей 1964 : 302) и, добавим, во всех проявлениях этого языка. Именно ПЯ «остается менее всего изученным» (Виноградов 1930 : 25); поэтому сохраняют свой авторитет не столько алингвистическая и антилингвистическая поэтики, обнаружившие свою неадекватность (см. Иве 1971 : 610/980; ср. Григорьев 1966б и др.), сколько «полулингвистические» поэтики, в которых понятие функции некоторого факта в плане выражения устанавливается не путем анализа реальных отношений между системой форм и системой значений и не в результате соотнесения текста и ПЯ (ЯХЛ), а лишь на основе «подсобного языкознания», иногда очень далеко отстоящего от реальных достижений классической и современной лингвистики.

Призыв к литературоведам «создавать свое языкознание» (Чичерин 1973 : 6) отражает затянувшийся разрыв с языкознанием уже существующим, хотя бы субъективно исследователь и полагал, что он развивает ту «отрасль филологии», основателем которой был акад. Виноградов (там же). И вот тонкий исследователь считает «выразительным» у Горького «неназойливое созвучие» конечных согласных в сочетании *семипудовым куском...* (там же, с. 238) [11].

Стремление к лингвистически обоснованной поэтике у А. В. Чичерина и многих других литературоведов плодотворно. Однако обосновать ее лингвистически своими

[11] Досадно, что в полезной работе Тарасов 1976 аналогичная ошибка (в сочетании *в сумрачных стенах* повтор звука *х* «усиливает связь эпитета-прилагательного с определяемым словом» — с. 123), казалось бы, чисто механического характера, усугублена и примером *жадными очами* (с. 124). Обилие опечаток в этой работе не позволяет, конечно, отождествить эти случаи с результатами прямолинейного анализа в работе литературоведа (см. также Григорьев 1977б и Опыт 1973 : 56).

силами им едва ли удастся: ЛП — специальность, которая требует всего исследователя, теория ЛП должна опираться на филологическую традицию во всех ее завоеваниях без какой-либо дискриминации.

3.2. ЛП и стиховедение

Тем временем вне лингвистики, но в тесной связи с тенденциями ее развития были получены результаты, особенно обнадеживающие в смысле восстановления единого фронта филологии. Речь идет о стиховедческих штудиях и о подходе к стихотворному языку как модусу ПЯ. Работа Гаспаров 1974, пожалуй, с наибольшей полнотой отразила плодотворность принципиальной позиции, согласно которой индивидуальная характеристика стиха отдельных поэтов и произведений возможна только на фоне общей характеристики стиха — на фоне целостной картины исторического развития метрического репертуара (там же, с. 9 и др.).

Значение этой работы в том и заключается, что, опираясь на всю филологическую традицию изучения стиха (включая все плодотворное в стиховедении последних десятилетий), она предоставляет исследователям общий очерк развития и типологии русского стихотворного языка на его наиболее элементарных, но наглядных и относительно легкодоступных для строгого анализа уровнях.

Перспективность подхода к стиху как к языку двоякая: (1) четко обрисовывается фон, на который можно проецировать конкретные произведения для осмысления сходств и различий между ними, касающихся ряда особенностей стиховой формы и функционально связанного именно с ними содержания; 2) создается фундамент для строгого описания более сложных и более явно содержательных уровней стихотворного языка как модуса ПЯ. Как ни труден и ни далек от прямолинейности переход к этим уровням анализа ЯХЛ, успех М. Л. Гаспарова, какие бы уточнения в деталях ни потребовала его книга в дальнейшем, дает новые и серьезные основания считать, что путь, на который в XX в. стиховедение вступило первым среди литературоведческих дисциплин, методологически и методически не только правомерен, но и единственно правилен и перспективен. Уже достаточно мощно заявивший о себе переворот в стиховедении, есте-

ственно, может быть связан с открытиями в области фонологии, революционизировавшими, как становится все более очевидным, и филологию в ее целом.

Это определяет значение стиховедческих коллективов не только для работы М. Л. Гаспарова (там же, с. 10), но и для ЛП. Последняя пока не располагает самостоятельно сложившимися коллективами исследователей, но грань между ЛП и стиховедением становится все менее ощутимой, а деятельность ряда стиховедов тесно и плодотворно связана и с областью поэтики и стилистики [42]. Стиховеды, как правило, не создают «подсобного языкознания», а опираются на те важнейшие лингвистические идеи, которые помогают им адекватно описать стихотворный язык, обогащая в свою очередь ЛП разработанными идеями, методиками и дискуссиями. Неверно, что, сместившись в «филологическую нишу» между литературоведением и лингвистикой, стиховедение уже не остается целиком и в рамках филологии (К. Д. Вишневский) [43]. В этих рамках и достигнуто единство ЛП и стиховедения, «ниша» представляет собой не средостение, а область комплексных достижений, творческого содружества наук и понимания между специалистами [44].

§ 4. ЛП И «ЯЗЫКОВАЯ КРИТИКА» (ЯК)

4.0. Нормативные оценки

После постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» стала особенно ясной недостаточность обычной нормативной «языковой критики» (далее — также ЯК). «Языковую критику» литературно-художественной практики, очевидно, призвана направлять с позиций все глубже познаваемых законов развития ПЯ и ЯХЛ и

[42] Хотелось бы объяснить простым недопониманием попытку усмотреть в работе М. Л. Гаспарова «тенденцию к имманентному стиховедению» (см. *Гончаров Б. П.* Останется ли стиховедение филологической наукой? — Филол. науки, 1977, № 4, с. 5). Диалектика всеобщего, особенного, единичного и индивидуального остается для статьи Б. П. Гончарова заповедной областью. Ср. Степанов 1975б.

[43] См.: Контекст — 1976. М., «Наука», 1977, с. 135.

[44] Взгляд на границы стиховедения в содержательной работе Баевский 1972 : 35—36 заслуживает специального обсуждения; он как бы предполагает развитие *прозоведения и *драмоведения. См. ниже § 5.

с учетом особенностей отдельных художественных идиостилей (с их ориентацией на разные стили ЯХЛ; см. § 9) именно ЛП.

Позицию уважаемого «Крохобора» в «Литературной газете» пока не поддерживает сколько-нибудь целостная филологическая концепция газеты[45]. Статус «Заметок Крохобора» иронически полуустранен; их основной мишенью по-прежнему служат разнообразные «ляпы» периферийных газет и второстепенных изданий; рядом с очередной коллекцией «ляпов» может публиковаться весьма почтенное по «правильному» языку, но странное по его художественной функции четверостишие. Вот пример. Поэт стремился в элегическом образе «двух черных жеребцов» намекнуть на похоронные дроги, ожидающие лирического героя, а получился у него намек на предстоящую жеребцам живодерню; это к ним относится выражение *в последний раз*:

> Они подкатывают на рысях к крыльцу,
> Косят глазами, встряхивают гривой,
> Чтобы потом по скорбному кольцу
> В последний раз пройти неторопливо[46].

Но внимание «Крохобора» привлекают совсем иные факты. На вопрос М. Исаковского «Доколе?...» (т. е. до каких пор лавина удручающе однообразных и художественно невзыскательных стихов будет обрушиваться на читателя) ЛП может дать достаточно четкий ответ, конечно, в рамках собственной компетенции. Смысл его сводится к следующему: по крайней мере до тех пор, пока ЯК стихотворной (и прочей) продукции не станет повседневным делом профессионалов, лингвистов-критиков, свободных и от грехов лингвистического нормативизма, и от бремени раздачи индульгенций.

---

[45] Ср. четкую позицию ряда пражцев по вопросам «лингвистической критики» ПЯ (Б. Гавранек) или «критики языковой» (Я. Мукаржовский) в полемике с журналом «Наша речь» (ПЛК 1967 : 405, 427 и др.).

[46] *Софронов А.* Из новой книги.— Лит. газ., 13 февр. 1974 г. Там же в другом стихотворении, опять-таки вопреки намерению поэта, двусмысленно выглядит сравнение лирического героя со старым дубом; автор игнорировал переносное значение слова *дуб* и невольно возникающие ассоциации с выражением *дать дуба*.

Это не означает, конечно, что ЯК может быть чисто имманентной. Но законы развития ПЯ (и ЯХЛ), из которых она должна исходить, и не осуществляются вне социально и эстетически значимой деятельности общества. Больше того, лишь в постоянном обращении исследователей к художественной практике современности, к «текущей литературе», эти законы и позволят себя сформулировать во всех существенных для литературы деталях.

Живой литературный процесс полностью остается вне поля зрения журналов «Русская речь» и «Вопросы языкознания». Последний может, вообще говоря, напечатать даже стиховедческую статью (это хорошо), но ЯК в отношении ЯХЛ (и ПЯ) в нем из «вопросов» языкознания исключена; первый, кажется, особенно подходящий для оперативных откликов на русскую речь в ее поэтической синхронии, при постоянных обращениях к ЯХЛ почему-то тоже обычно исключает из него новые и спорные явления[47]. Перифразируя слова Тынянова (1977 : 148), следует подчеркнуть: ЯК должна осознать себя лингвистическим жанром. Без этого трудно рассчитывать на то, что ЯК в ближайшее время получит у нас развитие, какого заслуживает[48].

Отношение самих поэтов к ЯК может быть самым разнообразным — от внимания к указаниям на отдельные «общеязыковые» ошибки (Пушкин) до требований такой критики (Евтушенко) и от активного участия в ней до полного пренебрежения к возможностям судить о литературе и «по языковому строю»[49]. В то же время теория литературной критики развивается у нас вне ощущения необходимости в ЯК. В интересной и широкой по взгля-

---

[47] Статья Некрасова 1977, характерная вниманием к относительно новым типам художественных сравнений, опубликована в разделе «Культура речи. Грамматика». Шукшин лишь после смерти обратил на себя внимание редакции (1977, № 2). Дискуссии в литературоведческой печати не находят в «Русской речи» отклика; за десять лет журнал не провел ни одной «своей» дискуссии ни о ЯХЛ, ни о чем бы то ни было. Между тем, если «критику некуда деться без журнала», то «и журнал без критики невозможен» (Тынянов 1977 : 147).

[48] Известен ряд откликов акад. Виноградова в 50—60-е годы на некоторые явления в современном ЯХЛ. Эта традиция в деятельности ученого восходит к его ранним работам об А. Ахматовой.

[49] См. Григорьев 1975а : 15 и 1977 г.

дам статье Хализев 1977 о ЯК не говорится ни слова. Старый призыв: «Над вопросами языка писателя должны работать и писатели, и критики, и лингвисты» (Гофман 1936 : 184) — не оценен.

4.1. «Забегание вперед»

Со своей стороны, литературный критик любит «забегать вперед». Это обычная беда нашей критики. Так, Ал. Михайлов утверждает, что «ближе других Вознесенскому Маяковский» (1970 : 37). Между тем до всестороннего сопоставительного исследования идиостилей такой вывод едва ли может быть принят, сколь бы справедливым он ни казался. Критику хочется, чтобы наибольшая духовная, идейная близость поэтов, в его глазах, находила зеркальное отражение в сфере «материально-выразительных средств». Но прямолинейные заключения здесь, как правило, поспешны [50].

Само понятие «духовной близости» между художниками предполагает предварительный анализ их поэтик, в частности — их идиолектов. Нетрудно обнаружить глубинное сходство между *капиллярным сосудиком* Вознесенского, фразой «Без меня народ неполный» в устах платоновского героя и утверждением Цветаевой: «150 миллионов держатся то ли нами, то ли мной, каждым мной» (см. Григорьев 1975а : 69). Однако ценность этого сближения может быть установлена в полной мере лишь в рамках поэтической модели мира каждого из художников.

«Забегание вперед» нередко дезавуирует литературно-художественную критику и тогда, когда она стремится «разоблачить псевдоноваторов», противопоставить одни идиостили другим и т. п. Примеры такого рода критических просчетов приведены в указанной выше работе автора, здесь к ним можно не возвращаться. Подчеркнуть же следует ранее сделанный вывод о необходимости для полноценного развития литературно-художественной кри-

---

[50] Ср. другой пример: «А. Софронов больше, чем кто-либо иной, родствен М. Исаковскому по комплексу своих поэтических приемов, или, как мы говорим, по поэтике» (*Коваленков А.* Путем песни.— Москва, 1964, № 5, с. 199. Разрядка моя.— *В. Г.*). Б. И. Ярхо еще в 30-е годы высмеивал «скорострельных интуитивистов».

тики систематического развития «критики языковой», которая опиралась бы на актуальную историю ЯХЛ (и ПЯ) и прочнее связывала бы лингвистику с ЛП и движущейся эстетикой слова. Лингвистическая сторона в «организации последействий искусства» (Выготский 1965 : 332—333) — важная составляющая «языковой политики» общества.

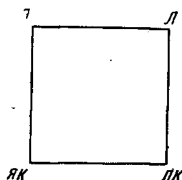
4. 2. Филологическая триада и ЯК

Если филология должна быть и «теорией литературной критики», то нельзя при этом сводить филологию к литературоведению. Роль языкознания в развитии этой теории далеко не второстепенна: филологам полагается «дышать словами» (что при всей иронии образа признает и поэт Вл. Соколов; см. Григорьев 1977г : 32), но лишь лингвистический анализ способен установить, как именно «дышит» ими художник слова. Между тем пока традиционная филологическая триада: языкознание (Я), литературоведение (Л) и литературная критика (ЛК) — обнаруживает известную асимметрию в своих обращениях к развивающейся действительности художественных применений слова. С одной стороны, Я еще не освободилось от шор лингвистического нормативизма и обуженных традиций «культуры речи» (см. § 6 и 2.3), с другой и с третьей — обращения Л и ЛК к языку лингвистически слабо обоснованы. Контакты между Я и Л, и особенно между Я и ЛК, минимальны; это положение отражает схема (1):

(1) Я — — — — — — — — — — — — — Л—ЛК

Оставляя до § 5 общее представление о месте ЛП в системе филологических дисциплин, здесь можно ограничиться преобразованием этой схемы в такую (2), которая включала бы в себя в качестве полноправного компонента и ЯК; триада должна быть дополнена до тетрады, контакты в цепи на схеме (1) следует замкнуть:

(2)



Внимательный анализ отношений между членами тетрады в их динамике поможет окончательно развенчать и старый тезис литературоведов о «ложной» ориентации поэтики на лингвистику и новейшие эстетические страхи перед «трансплантацией» идей лингвистики в область поэтики. ЯК, в частности, призвана вернуть ЛК — в условиях современного разделения филологического труда — вкус к слову как единице ЯХЛ.

§ 5. ПРЕДМЕТ ЛП И ЕЕ ЗАДАЧИ

5.0. Определение ЛП

Подведем итоги обсуждения проблем ЛП (ср. Опыт 1973).

Предметом ЛП следует считать творческий аспект языка в любых его манифестациях. Глобальным представлением этого аспекта выступает понятие ПЯ в самом широком смысле (в развитие идей Косериу) как системы, используемой в речи каждого «нормально-творческого человека» независимо от сферы его деятельности. Основным объектом ЛП служит ЯХЛ в его специфике и во всех его разновидностях и проблемах. ЛП — это и есть та особая филологическая дисциплина, обосновать и развивать которую стремился акад. Виноградов, но которая, несмотря на усилия многих филологов, не определила еще с необходимой убедительностью свой статус [51]. Это — двуединая (если угодно — «четвероединая») дисциплина на стыке Я, Л, ЯК и ЛК. Само название *лингвистическая поэтика* подчеркивает двунаправленность соответствующего круга исследований (ср. Леонтьев 1968).

Таким образом ЛП — это филологическая дисциплина, исследующая поэтику языка.

Из общего определения ЛП естественно вытекают и ее задачи [52]. О многих из них говорилось выше, а по ходу изложения они и другие задачи будут рассмотрены в последующих главах. Важнейшими задачами ЛП применительно к нашей теме можно считать создание словарей языка поэзии, подготовку историй национальных языков поэзии, системное описание стихотворных идиолектов,

---

[51] Ср. «литературоведчески-лингвистическую проблематику» в программах съездов славистов.

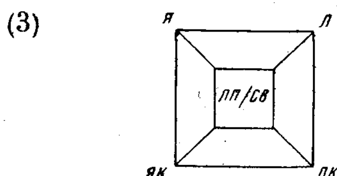
[52] Их лексикографическая сторона обсуждалась в работах Григорьев 1965, 1971б, 1975б, Опыт 1973 и др.; см. также Компьютеры 1973 и Ингрем 1974.

в частности — «грамматик идиостилей». Перспективы создания идиолектологических атласов поэзии и лингвистического Corpus'а poeticarum (идея Е. Д. Поливанова) также не должны выпадать из поля зрения ЛП (ср. Григорьев 1966а и 1966б).

5.1. Место ЛП в системе филологических дисциплин

Возвращаясь к схемам (1) и (2) в 4.2, можно представить на полной схеме (3) и место ЛП по отношению к Я, Л, ЯК и ЛК, а также к той части стиховедения (Св), которая уже решает на своем материале задачи ЛП (см. 3.3). Эта схема представляет собой предельно сжатый итог гл. I:

(3)



Идеализированность, даже «идилличность» схемы (3) не позволяет, конечно, отвлекаться от напряжений внутри филологии. До «нормы», как ее представляет автор, еще очень далеко, а четко прочерченным на схеме связям в действительности соответствуют прежде всего «связующие проблемы». Одной из важнейших проблем такого рода является для ЛП проблема ПЯ. Ей посвящена следующая глава.

Глава II

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК (ПЯ) КАК ОБЪЕКТ ЛП

§ 6. ПОЭЗИЯ И ПРАВДА ЯЗЫКА. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К ДИСКУССИИ — 1976

6. 0. Предварительные соображения

В недавней дискуссии в «Литературной газете» по проблеме «Литература и язык» голоса лингвистов прозвучали одиноко, тем не менее, напомнив, что среди лингвистов нет единства (1) по вопросу о принципиальных отличиях ЛЯ от ЯХЛ и (2) по вопросу о соотношении «простого» и «сложного» в развитии ПЯ. Дискуссия — 1976 почти не продвинула нас в этом отношении. Больше того, «взгляд на литературу со стороны языкознания эстетически себя не оправдал» — стали актуальными эти слова П. В. Палиевского (см. Теория литературы 1965 : 10). Ведь было поставлено под сомнение, что поэт сам определяет норму своего идиостиля (ср. соображения Р. Р. Николаевской — Сборник 1973 : 292 и др. и Уиннер 1973 : 366).

Как бы мы ни именовали разные подсистемы национального языка (ср. Будагов 1975а : 7), существенно, чтобы исследования ЯХЛ и ПЯ в целом не сдерживались «продолжением достоинств» нормализаторской деятельности языковедов. Необходимо преодолеть противоречие между такими, например, двумя формулировками: (1) «Понятие литературного языка, разумеется, шире понятия языка художественной литературы» (Будагов 1967 : 372) [1]; (2) «Понятие «язык художественной литературы» шире, чем понятие «литературный язык» (Калинин 1966 : 16).

---

[1] Вообще говоря, по содержанию — да (по функции — и да, и нет). Но Р. А. Будагов этого не оговаривает, а исходит он из взгляда на ЯХЛ как стиль ЛЯ. Заметим, что иногда не совсем точно интерпретируются взгляды Соссюра на ЛЯ (ср. Будагов 1967 : 6 и Соссюр 1977 : 44 и др.). В то же время Р. А. Будагов явно не относится к сторонникам «лингвистического нормативизма» (см. 6.3).

Первая формулировка оставляет совершенно недостаточное место для всестороннего осмысления культуры художественной речи (см. 2.3). В качестве основы при попытке исследовать «поэтику слова» мы не можем ее принять (о недостатках аналогичной и компромиссной формулировок см. еще Шмелев 1964б : 77). Понятно, что формулировка А. В. Калинина вполне может удовлетворить и литературоведов.

Позволим себе, с позиций ЛП, дополнить принципиальную концепцию Ф. П. Филина, начавшего дискуссию — 1976 статьей «Законы языка, тайны слова» (28 апреля 1976 г.), а после диалога с Вл. Гусевым (15 декабря) давшего «цельную оценку» всему обсуждению (Филин 1977 : 22). Прежде всего — терпимостью по отношению к основному «антинормативистскому» пафосу тех писателей, которые не разделяют антинормализаторских идей А. Югова. Статья Вл. Гусева (5 апреля 1976 г.) и его реплики в заключительном диалоге, конечно, кое в чем могут разочаровать. В прежних своих работах он бывал убедительнее [2]. Здесь же аргументы как бы пожухли, и основная причина этого ясна: они порой призваны удовлетворить и тех, кто все еще ополчается «против лингвистического подхода» (см. редакционную «врезку» к статье Вл. Гусева).

Вл. Гусев привычно полагает, что дело лингвиста — это всего лишь сухие грамматики, толстые справочники, да поиски языковых ошибок. Однако в принципиальном критик прав: писатель сам отвечает за свой стиль; школьное или псевдофилологическое «пуританство» — несовместимо с полнокровным развитием литературы и ее специфического языка; ЯХЛ — не синоним кодифицированного свода правил.

Это последнее утверждение содержится и в статье «Законы языка, тайны слова». Казалось бы, есть база для взаимопонимания. Между тем участники диалога не смогли прийти к соглашению; полезно более подробно разобраться в причинах этого

[2] См., например, Вопр. лит., 1969, № 7; ср. Григорьев 1975а : 38.

6.1. ПЯ и позиция наблюдателя

Утверждение о том, что «все русские писатели <...> писали и пишут на литературном языке» (Филин 1977 : 23), правомерно лишь в случае отвлечения от необходимых писателю возможностей выхода за пределы фиксированных норм ЛЯ, лишь с позиций лингвистического нормативизма, при взгляде на ЯХЛ да и на весь ПЯ лишь через призму ЛЯ. Писатели пишут *и* на ЛЯ как ядре ЯХЛ и всего ПЯ. Представляя отношения между понятиями первых двух систем как обратные и прибегая к выражениям типа «Язык художественной литературы (да и литературный язык в целом) <...>» [3], как бы каждый раз утверждают: наши грамматики и словари примитивно-неадекватны как описания т а к о г о ЛЯ. Между тем традиция словоупотребления едва ли оправдывает подобный глобальный терминологический «перевертень».

Наблюдатель некоторой языковой (под)системы обязан отдавать себе отчет в собственной позиции в языковом пространстве [4]. Если речь идет лишь о трех конструктах ЛЯ, ЯХЛ и ПЯ, должны быть соотнесены различные подходы к этим понятиям.

Подход Ф. П. Филина, отразившийся в дискуссии, в этом случае соответствовал бы следующей позиции наблюдателя-лингвиста (назовем ее «первой позицией»):

(1) Наблюдатель→ЛЯ — ЯХЛ — ПЯ

(Наблюдатель рассматривает ЛЯ в целом; ЯХЛ лишь отдельными своими особенностями «просвечивает» сквозь эту лингвистическую «галактику»; ПЯ остается практически недоступным для наблюдателя. Эту ситуацию можно сравнить с кольцевым или частным «затмением» ЯХЛ и ПЯ [5].)

---

[3] См.: Русская речь, 1976, № 3, с. 7.

[4] Это касается и лингвистического времени, но пока можно отвлечься от проблем синхронии/диахронии.

[5] Ср. схему «национального языка», оставляющую ЯХЛ вне рамок стратификации, в работе Горецкий 1977 : 62—63. Я. Горецкий, кстати, не считает возможным говорить о «художественном стиле» ЛЯ.

Подход ЛП соответственно может быть проиллюстрирован принципиально иной схемой («вторая позиция»):

(2) ЛЯ←Наблюдатель→ЯХЛ — ПЯ

(Наблюдатель держит в поле своего зрения как некоторые целые уже две «галактики»; опираясь на знания относительно ЛЯ, он описывает ЯХЛ как специфическую систему; за ЯХЛ наблюдатель более определенно прощупывает всю «метагалактику» ПЯ.)

Этот подход отвечает уже достигнутому этапу в развитии ЛП. ЯХЛ описан еще совершенно недостаточно для того, чтобы наблюдатель мог безболезненно переместиться в «третью позицию» и охватить все детали ПЯ из наиболее выгодного положения:

(3) ЛЯ — ЯХЛ ← Наблюдатель → ПЯ

(ЯХЛ детально описан в его синхронии и диахронии и в его взаимоотношениях с ЛЯ; «метагалактика» ПЯ предстает как сложная иерархия всех известных подсистем национального языка в его творческом аспекте; оппозиции стандарт/творчество, патология/норма, традиция/новаторство и т. п. наполняются лингвистическим содержанием; появляется возможность рассмотрения проблемы «эстетика национального языка» как целого, а не в отдельных его частях, что в принципе доступно и для наблюдателя во «второй позиции», но сопряжено с неизбежными аберрациями для «первой позиции» [6].)

По-видимому, лишь схема (3) в полной мере отвечает требованию действительно «синтетического подхода к языку художественной литературы», к чему призывал и Ф. П. Филин (оставаясь в целом на «первой позиции»). Полемику Вл. Гусева при этом можно рассматривать как призыв к лингвистам переместиться на «вторую позицию», а некоторые разногласия между оппонентами — как отражения по-разному неадекватных подходов к ЯХЛ — «нормативно-лингвистического» и «антилингвистического» (при всех взаимных уступках и оговорках). Адекватным же в отношении ЯХЛ следует признать только такой подход,

---

[6] Ср. в дискуссии казус со словом *угрюмство*; нормативистский запрет на слово *ляпы*; «ироническое письмо» Н. Фортинской, которое подавляет право на эксперимент нормативистской эстетикой; истолкование пушкинских слов о писателе и законах, «им самим над собою признанных», как призыв к произволу.

который преодолел бы антиномию «лингвистического» и «эстетического».

Однако должна быть учтена и еще одна из возможных, «четвертая позиция»:

(4) ЛЯ – ЯХЛ — ПЯ ← Наблюдатель

(Описаны не только нормативный, но и творческий аспекты функционирования национального языка во всем его многообразии, в истории и в тенденциях развития всех современных нам подсистем данного языка; нормативная и объективная точки зрения на язык, включая и язык как эстетический объект, могут быть дополнены целостной межъязыковой точкой зрения: данный национальный язык сопоставляется с другими национальными языками по неизмеримо большему числу параметров, чем это возможно сейчас на уровне ЛЯ [7].)

Схемы (3) и (4) должны учитываться, конечно, уже сейчас как перспектива для «второй позиции». Что касается «первой позиции», то, выработанная в борьбе с младограмматизмом и важная сама по себе [8] (а в ряде случаев и единственно возможная) при составлении нормативных пособий, она оказывается слишком узкой в качестве базы для полемики с «а- и антилингвистическими» воззрениями.

Известна формула Гёте: «Поэзия и правда». В подлинно правдивом произведении словесного искусства мы всегда ощущаем и «правду языка», если воспользоваться счастливым выражением А. Межирова [9]. Ощущаем, но еще очень слабо разбираемся в своих ощущениях.

Пренебрегать любыми «оболами», оставляемыми нам честными и искренними художниками в поисках правды языка, даже экспериментальными — «патологическими», «модернистскими» или «авангардистскими», по мнению одного лингвиста, или понятными и сопоставимыми с му-

---

[7] Ср. принципиально ограниченные результаты современных сопоставлений даже в лучших работах (Федоров 1971, работы В. Г. Гака и др.; ср. школу Фосслера).

[8] Исключение многими видными лингвистами XIX в. из предмета языкознания самого объекта ЛЯ может рассматриваться как своего рода «нулевая позиция».

[9] См. *Межиров А.* Времена. Стихи. М., «Сов. Россия», 1976, с. 5 («От автора»).

зыкой Шостаковича (и эволюцией ее неквалифицированных оценок), по мнению одного поэта (см. Филин 1977 : 30) [10], значило бы затруднять для лингвистики обогащение уже достигнутых ею «позиций».

6.2. ПЯ и читатель

Слово *читатель* в заглавии статьи Филин 1977 заслуживает анализа. Какого читателя имеет в виду эта статья — человека с уже воспитанным «чувством нормы» ЛЯ или еще нетвердого даже в одностороннем минимуме школьной программы? Ощущающего «прелесть обоснованных отступлений» от норм и канонов или неспособного порвать с нормативизмом? Читателя, принимающего стили и Маяковского, и Мартынова, или читателя, наслаждающегося лишь поэзией XIX в., а то и довольствующегося расхожими песенками да «филевской прозой»?

Читатель — понятие литературоведческое и социологическое. Советские социологи убедительно показали картину стратификации современного читателя. Сами поэты, как и социологи, хорошо сознают, что «культура не рождается массовой — массовой она становится» [11]. Вполне понятны и справедливы высказывания против теории «специального» ПЯ (в новое время), например, в чехословацкой традиции ЛП (см. Долежел и Гаузенблас 1961 : 41), но они не противоречат тому, что хотя бы «язык поэзии не может быть *обыкновенным*, так как необыкновенен сам способ изъясняться ямбами, хореями и другими размерами (даже «свободными»)» (Гинзбург 1974 : 211; ср. Щерба 1957 : 28).

Главная беда лингвистического нормативизма в ЛП в том, что он односторонне ориентирует читателя, затрудняя овладение всем богатством национального языка (ср. идею «лексического потенциала» у Ю. М. Костинского — Норма и просторечие 1977). К счастью, у настоящего поэта выработан иммунитет на этот счет.

---

[10] Хлебниковские *бобэоби* вполне «понятны», как бы их ни оценивать,— ведь поэт сам разъясняет читателям значения окказионализмов (об их «замечательной конкретности» см. Тынянов 1977 : 313).

[11] Слова акад. А. М. Румянцева — преобразование известных слов Маяковского. См.: Книга о русском языке. Отв. ред. И. С. Ильинская. М., «Знание», 1969, с. 216.

Поэты по-разному отвечают на вопрос о том, кому и зачем нужна поэзия. Ответ Асеева может существенно отличаться от ответов Твардовского или Исаковского и т. д. Но при всех различиях в «установках» поэты не расходятся в главном — в понимании того, что поэзия нужна не как демонстрация норм ЛЯ, а для проникновения в особо важное, сложное и неясное для человека, в то, что иными средствами, чем средства ПЯ, и не может быть полноценно названо.

Несомненно, что главное для писателя — контакт с читателями (Филин 1977 : 26). Писатель «не должен забывать о массовом читателе» (там же, с. 29), но он не должен и идти за ним. Недаром в одном месте статьи говорится о «взыскательном читателе» (с. 31): существует и «невзыскательный», не понимающий, что ПЯ — «не лютеранская обедня»[12]. Стоит прислушаться и к поэтам, которых настораживает «сдержанное отношение» к писательской «дерзости» (см. там же, с. 29). В конкретном случае дискуссии — 1976 тревога поэта (Т. Жирмунской) лишний раз обнаружила куда более перспективный взгляд на ЯХЛ, чем ее оппонент Н. Фортинская — читатель, надо сказать, не самый благодарный для художников слова.

6.3. Лингвистический нормативизм и словотворчество

«Установка на индивидуальное словотворчество как на главный арсенал художественной литературы мало что дает взыскательному читателю,— аргументирует свою позицию Ф. П. Филин,— а к литературному языку ничего не прибавит, так как продукты такой установки не выйдут за пределы индивидуального текста. Незачем ломать русский литературный язык: он настолько необъятно богат, что в нем может воплотиться любое художественное творчество, любая индивидуальность» (там же, с. 31).

Здесь своеобразно переплетены свидетельства достоинств и недостаточности «первой позиции». Сомнительно, (1) что такого рода «установка» (главный арсенал!) характеризует чье-либо творчество. Даже самые неистовые из будетлян отстаивали лишь право на словотвор-

---

[12] См.: *Слуцкий Б.* Сегодня и вчера. М., «Мол. гвардия», 1963, с. 61.

чество. Мотивы отвержения идеализированной «установки» тоже сомнительны: (2) много ли «прибавили к ЛЯ» во многих случаях совсем иные «установки», скажем, полный отказ от материальных окказионализмов? С одной стороны, (3) в каком-то смысле «за пределы индивидуального текста» выходят «продукты» самых разных «установок» (то же хлебниковское б о б э о б и помнят миллионы), с другой — (4) что-то «прибавляют к ЛЯ» в XX в. обычно коллективные усилия больших масс людей; ср. безымянность творческих «продуктов» в РР, просторечии и жаргонах как арсеналах ЛЯ. Писатели чаще всего понимают, что их роль в основном сводится к «аранжировке»; ЛЯ в наши дни — в гораздо большей мере, чем серьезную музыку,— действительно «творит народ». Это не противоречит справедливым словам Б. А. Серебренникова: «Все новое в языке вначале создает индивид, и это новшество в дальнейшем распространяется, принимается или отвергается другими членами общества» (Языковая номинация 1977 : 153).

В то же время (5) «языкотворчество» писателя ориентировано прежде всего на ПЯ и ЯХЛ, а не на ЛЯ как их ядро. Выдающиеся писатели XX в. решают — в языковом плане — не менее сложную, но иную задачу, чем та, которая стояла — как главная в том же плане — перед русской литературой в первой трети XIX в.; их внимание в меньшей мере направлено на становление и укрепление норм ЛЯ. Зато гораздо большую роль играет в XX в. национальный язык в целом, то, что отличает и не может не отличать ПЯ и ЯХЛ от ЛЯ.

Неверно (6), что индивидуальные новообразования «ломают» ЛЯ. Ни блоковское (!) *угрюмство*, ни хлебниковское *бобэоби*, ни *рассоциализм*, ни *леонардовинчиясь*, ни *таху-во-боху* Л. Мартынова, ни *скрымтымным* А. Вознесенского ничего не «ломают» [13]. По-разному прое-

[13] Ср. Гальперин 1976 : 273 и след. Призывы В. Шершеневича «ломать грамматику» — совсем не актуальная крайность (см. Шмелев 1964а : 26), однако филиппики А. Югова получают в «первой позиции» и некоторую реальную почву и пищу: перед фактом отвержения с порога слов типа *угрюмство* он едва ли не заслуживает сочувствия (ср. Григорьев 1961 : 19 — о попытках превращения ЯХЛ в языковой «ощепок»). Писательское антинормализаторство и лингвистический нормативизм при подходе к ЯХЛ (и ПЯ) смыкаются своей функциональной недостаточностью.

цируясь на нормы ЛЯ, эти окказионализмы как раз подчеркивают их как непреложный фон, но сами функционируют в принципиально ином пространстве художественных текстов (ср. пушкинские окказионализмы *кюхельбекерно* и *молдованно* — см. Тынянов 1977 : 298). «Особое качество» ЯХЛ (Шмелев 1964а : 99) не может быть раскрыто с «первой позиции».

Утверждая, что в ЛЯ может воплотиться «любая индивидуальность», мы (7) опасно расширили бы понятие ЛЯ до понятия национального языка. Утверждая, что «никому не дано безнаказанно нарушать законы» ЛЯ (Филин 1977 : 29), мы (8) делаем шаг назад от точки зрения Щербы на отклонения от *норм ЛЯ в* художественной речи [14]. Утверждая в то же время, что сами по себе нормы ЛЯ не ограничивают писателя в его «свободе языкотворчества» (там же), мы (9) впадаем в противоречие с собственной лингвистической практикой составления нормативных грамматик и словарей (см. 6.1). Даже блоковское *оплечь* фиксируется словарями как норма ЛЯ скорей по счастливой ошибке, чем в результате сознательного включения в круг соответствия нормам ЛЯ материалов всего окказионального писательского словообразования [15].

Отменить систему падежей или времен, всерьез «переименовать» для целого народа весь мир, а не поэтически условно, как предлагал Пастернак своей лирической героине в стихотворении «Без названия», не под силу никому. Но это — действительно «само собой», и даже если бы Вл. Гусев «начал» с прописей, они едва ли помогли бы Н. Фортинской принять простую метафору «талант всегда неграмотен», продолжающую, кстати говоря, формулу Е. Винокурова «Косноязычье вовсе не порок!» [16] и восходящую к пушкинской метафоре о «грамматической ошибке»:

> Как уст румяных без улыбки,
> Без грамматической ошибки
> Я русской речи не люблю.

---

[14] Очевидно, замечания В. Гусева о «высшей» грамотности ближе к точке зрения Щербы. Примеры «отступления» см. в работах Ревзин 1973, Опыт 1973, Некрасова 1975а и 1975б, Бакина 1975а и 1975б и мн. др.

[15] См. Лопатин 1973 и заметку М. А. Бакиной в ж. «Русская речь» (1969, № 4).

[16] См. подробнее Григорьев 1969в : 181.

6.4. «Грамматическая ошибка» и «неистощимые соединения слов»

Пушкинские слова об «ошибке» как будто еще не осмысливались в плане разрешения антиномии пуризм/антинормализаторство[17]. Слово *грамматический* получило в пушкинском словаре только формальное определение: «*Прил.* [агательное] *к* г р а м м а т и к а». Цитированный в 6.3 контекст приведен здесь за знаком ‖ (неопределенно-многозначным — см. Сорокин 1957 : 133) без каких-либо комментариев. Иначе говоря (Словарь Пушкина 1956 : I, 14) данное определение слова *грамматический* представлено как «смысловой оттенок основного значения слова, зависящий от контекста». Насколько велик при этом смысловой сдвиг, остается неясным. Обратившись к статье на слово *ошибка*, мы обнаружим, что в ней тот же контекст приведен уже без знака ‖ , как если бы сочетание *грамматическая ошибка* было в «Евгении Онегине» абсолютно свободным.

Между тем буквальное восприятие этого сочетания предполагает у Пушкина мысль, противоречащую, с одной стороны, иронии ближайших строк об «академике в чепце» и особенно о «стихах», которые «введут в употребленье» (т. е., которым грозит оценка с позиций узко понятой «правильности», лишенной всякой поэтичности) а с другой — общему вниманию поэта к грамматическим нормам в собственном смысле слова (ср. известное рассуждение Пушкина о частице *не* и т. п.). Поэтому правильнее было бы видеть здесь метафору или, по крайней мере, расширительное употребление, что-то вроде ‘творческого, не слепого следования нормам языка’[18]. Такое прочтение связало бы пушкинскую мысль с позднейшим тезисом Щербы (1939 : 10), распространяя его на весь ПЯ,

---

[17] Они цитируются, например, в работе Шмелев 1964а : 23, но лишь для того, чтобы справедливо отвести возможные ссылки на них как на оправдание «языковой небрежности» (там же, с. 27). С той же целью (с. 24) цитируются и строчки Рыленкова («грамматике нет-нет и покажу язык»). Толкование их у Д. Н. Шмелева лишено нормативистских претензий, хотя, как кажется, и недостаточно по существу. См. также Тынянов 1968 : 214.

[18] Л. И. Скворцов видит здесь только «шутку» (Русская речь, 1976, № 3, с. 11).

т. е. на всякую нормальную, но лишь отчасти нормируемую русскую речь [19].

Показательны общефилологические следствия нетрадиционного прочтения пушкинских слов. Ю. М. Лотман противопоставляет поэтику Пастернака поэтике Пушкина; для Пушкина, по мнению исследователя, поэтический текст — это «текст в пределах тех языковых норм и возможностей, которые существовали до его создания» (Лотман 1969 : 213, 237). Но принципиальная оппозиция Пушкин/Пастернак по признаку «обоснованных отступлений» от нормы снимается; различие, и очень значительное, конечно, остается, но лишь как различие в степени нарушения норм ЛЯ. Ю. М. Лотман исходит в указанной работе как раз из нормативистского понимания цитированной строфы «Евгения Онегина». Но *грамматическая ошибка* в гл. III имеет совсем иной смысл, чем в одной из последних строф гл. VIII, где нормативное значение как бы напоминает читателю о том, что ошибка ошибке рознь (см. 8.2).

Таким образом «неистощим в соединении слов» не ЛЯ, природа богатства которого неизбежно связана с предписаниями и запретами и идеал которого лежит в области уже достигнутого, а национальный язык как целое, прежде всего — ПЯ, для которого, как и для Пушкина, русская речь немыслима «без грамматической ошибки» и который, заботливо охраняя свое ядро — ЛЯ, ориентируется, как и Хлебников, на «родину творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова» (*Хл* II, 8) [20]. «Главной линией» развития ПЯ и ЯХЛ остаются, конечно, «соединения» слов и «художественные переосмысления» (Филин 1977 : 28). Но от «неоправданного» и в этой сфере функционирования ПЯ и ЯХЛ не застрахован никто.

Деревянная железка вне ситуации и широкого контекста — не бо́льшая «несуразность» (Филин 1977 : 28; ср. Путнам 1965 и Женетт 1968), чем, например, *глупая*

---

[19] Косвенную опору для предлагаемого понимания *грамматической* ошибки см. в работе Степанов 1965 : 236.

[20] См. Якобсон 1965 : 37. Оценка Якобсоном концепции ЛЯ у Э. Косериу (как редукции ПЯ) нам неизвестна. Э. Станкевич (см. Направления 1974) обходит эту концепцию. Между тем она хорошо согласуется с предложенным выше пониманием «грамматической ошибки». Ср. также Якобсон 1960 и Станкевич 1961 : 13.

вобла воображения (см. гл. V). Строчкам «Ехала деревня мимо мужика» или «пейте кашу и сундук» (Д. Хармс), как и многим другим семантическим экспериментам стихотворной речи и «прибакулочкам» (Виноградов 1976 : 464), несводимым к метафоре (Мейлах 1974 : 276), нельзя отказывать с порога в статусе потенциальных возможностей общеязыкового развития (там же) [21]. Ведь и они могут оказаться «симптомом каких-то нам еще неясных эволюций общества» [22], а «странные сближения» (переосмысливая слова Пушкина) занимали не только «формалистов» (см. Барабаш 1973 : 302).

Неосознанное поэтом нарушение нормы ЛЯ — это ошибка и часто эстетический просчет, которым нет оправданий в ПЯ: «образ автора», вопреки намерениям, снижается в результате языковой небрежности и беспомощности [23]. «Грамматическая ошибка» Пушкина здесь ни при чем. Совсем другое дело, если необычное словоупотребление связано с установкой на «повышенную выразительность». *Спины наповал* и под. в стихах А. Вознесенского — это современные примеры тех самых «ошибок», о которых, как кажется, с недооцениваемой нами проницательностью говорил еще Пушкин [24].

Настаивая на том, что словам о «грамматической ошибке» присущ один только шутливый смысл, мы явно «улучшаем взгляды поэта» [25]. Ср. пародию Ст. Бенедиктова на стихи, ригористически трактующие выбор поэтом спутницы жизни:

Была у Пушкина промашка,
Но мы поправили его [26].

---

21. В том смысле, что «особенности поэтического идиолекта часто становятся продуктивными моделями» ПЯ (Гиндин 1973 : 156).
22. Ср. косноязычие у раннего Зощенко: «Сегодня возбужду вопрос с точки зрения!» (Вопр. лит., 1975, № 10, с. 225).
23. Слова С. К. Булича (см. Проблемы интерлингвистики. М., «Наука», 1976, с. 20).
24. См. Шмелев 1964а : 27—30, Григорьев 1967а : 17—18, 1969в : 191 и 1975а : 23—25.
25. Отвергая как небрежность сочетание *слабовато... до*, Д. Н. Шмелев (1964а : 27) в принципе допускал возможность для него «художественного обоснования» (ср. Ханпира 1972 : 260).
26. См. также Виноградов 1959 : 514 и Чудаков 1976 : 478.
Вопр. лит., 1966, № 6, с. 228.

§ 7. ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА (ПЯ)

7.0. Дополнительный экскурс в историю вопроса

Литература о ПЯ и ЯХЛ огромна, но филология 70-х годов еще только намечает пути перехода от формул типа «поэзия — организованный язык» (см. Топоров 1962 и Григорьев 1965 : 13) к более подробным экспликациям понятия ПЯ. Основные трудности при этом связаны с преодолением антиномий эстетическое/лингвистическое (ср. Греймас 1967 : 8 и Ингарден 1961 : 4), язык/речь (ср. Хрестоматия Чернова 1976 : 31—32, 48—49 и др., Тынянов 1977 : 282—283, Винокур 1959 : 245, Ефимов 1961, Виноградов 1963 и 1971, Леонтьев 1968, Котяну 1971 и семиотические соображения Р. Барта — Структурализм 1975 : 120 и др.) и энергейа/эргон (см. «Введение», гл. I и «Литературу»).

Этапными, вслед за опоязовскими (Якубинский 1919, Тынянов 1965, Тынянов и Якобсон 1928), попытками сделать ПЯ (ЯХЛ) полноправным объектом систематического исследования были работы 30—40-х годов — Мукаржовский 1967 и Винокур 1959 : 229—256 и 388—393. Подробный анализ отношения ПЯ (ЯХЛ)/ЛЯ (у Мукаржовского) и «прикидка», каковы «интересы и обязанности» лингвиста по отношению к явлениям ПЯ в отдельных значениях, которые могут быть приписаны соответствующему словосочетанию (у Винокура), хорошо известны. Известны и многие другие работы 20—70-х годов, непосредственно и иногда конструктивно связанные с определением понятия ПЯ. Обобщить те соображения, которые в них содержатся,— особая задача, достойная специального исследования [27].

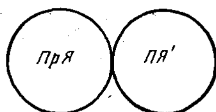
История освоения филологией понятия ПЯ еще не написана. В последние годы, однако, вопреки скепсису ряда структуралистов (Клёпфер и Омен 1970, Иве 1971 и др.), все более осознается необходимость проследить становления этого понятия в новое время. Так, с именем Вико, например, связывается принципиальный переход от понятия ПЯ как ‘языка поэзии’, т. е. некоторого результата, уже воплощенной системы, средства фиксации уже готовой мысли, к понятию ПЯ как ‘орудия поэтического мыш-

[27] Предварительное обобщение такого рода опубликовано автором в 1978 г.

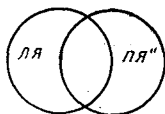
ления', как «энергии», средства формирования и развития того, что сейчас мы назвали бы «поэтическим миром» (см. Майенова 1974 : 48—57; ср. Жолковский 1976).

В работе М.-Р. Майеновой меньше внимания уделено истории понятия ПЯ в XX в. Полезно поэтому схематизировать несколько актуальных оппозиций, в которые включается ПЯ со времен ОПОЯЗа.

Как бы ни оценивать функционирование понятия «остранение» в наши дни (ср. анализ в работе Шмид 1973), следует видеть в нем одну из первых попыток поставить проблему деформации, преобразования, трансформации [28]. В то же время в целом ОПОЯЗ считался скорее лишь с «точками соприкосновения» между поэтическим (ПЯ′) и практическим (ПрЯ) языками в XX в. [29]:



Следующий этап связан с итогами позднего ОПОЯЗа в интерпретации ПЛК и с разработкой самого понятия ПЯ. Это — точка зрения Мукаржовского (ПЛК 1967). ЛЯ не вполне адекватен ПрЯ, но и понятие ПЯ′ в связи с дистинкцией синхрония/диахрония и т. п. стало иным (ПЯ″=ЯХЛ). ПЛК видел в ПЯ не простое «отклонение» от ЛЯ, а специфическую область, в которой национальный язык реализует свои потенции:



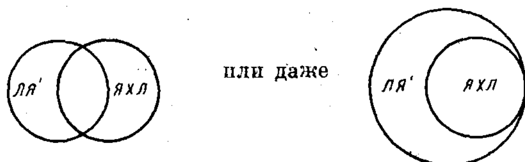
В отечественной традиции понятие ПЯ отступало перед понятием ЯХЛ, а понятие ЛЯ расширялось в концепци-

---

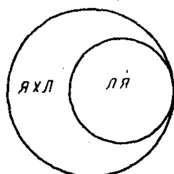
[28] Термин *деформация* см. еще в работе Мукаржовский 1967 : 407 (ср. Поморска 1963 : 410). См. также Тынянов 1977 : 517, Хрестоматия Чернова 1976 : 294, Виноградов 1959 : 130, 184—185, Шмелев 1973 : 190—211, Опыт 1973 : 63—68 и др., Лебедева 1976.

[29] Ср. в полемике с оппозицией ПЯ′/ПрЯ: «Поэтическое слово — это то же практическое слово, только поданное, так сказать, под иным соусом» (Винокур, 1923 г.— Хрестоматия Чернова 1976 : 47). Ср. § 11 и Будагов 1967 : 149—150.

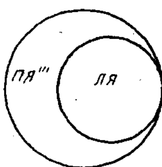
ях «стилевиков» (ЯХЛ — «стиль ЛЯ») до понятия ЛЯ′:



Работа Виноградов 1955 посвящена выяснению исторических взаимодействий ЛЯ и ЯХЛ, но ЯХЛ интересовал автора главным образом в аспекте общей истории ЛЯ[30]. Известно (см.: оппозицию Калинин/Будагов в 6.0) и иное, более адекватное представление отношений между ЯХЛ и ЛЯ:



Косериу в ходе обсуждения своих тезисов увидел в ПЯ творческий аспект языка (1971 : 296 – 297), частично расширяя понятие ПЯ″ (у Мукаржовского) до ПЯ‴ и отказавшись от двусмысленного понятия ЯХЛ[31]:

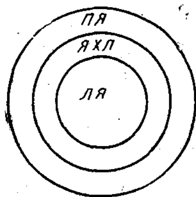


Целесообразно все же разграничивать понятия ПЯ и ЯХЛ, следует исходить из объемных связей всех трех

[30] Излишне резкая, неисторичная оценка работы акад. Б. Гавранка (там же, с. 15 и др.) помешала вниманию к «особым закономерностям» ЯХЛ (и ПЯ). Боязнь «отрыва», «автономности» ЯХЛ от ЛЯ сохранялась у Виноградова до конца (но ср. 1.3) и в какой-то мере господствует и сейчас.

[31] Ср. Вартазарян 1973 : 152—153 и обзор В. А. Паутынской (Сборник 1973).

понятий (см. 7.2):



7.1. Замечание о слове *поэтический*

Выражение *поэтический язык* метафорично (Булыгина 1964 : 120). Естественно при изучении ПЯ обращаться к произведениям «великих поэтов», но слово *поэтический* в составе терминов не следует смешивать со словом *поэтичный* — прилагательным качественным. Между тем такое смешение обнаруживалось уже в 20-е годы в критике «формалистов» (Медведев 1928 : 111 и др.; ср. Бахтин 1974 : 280, 276—277 и др.) [32]. Попытки разграничить категории «поэтического» и «художественного» не увенчались полным успехом (Конрад 1965 ; 403—405) [33]: определение ПЯ (как и ЯХЛ) и его структур лишь в эстетическом плане недостаточно операционно. Возможно, именно с осознанием этого связано предложение приравнивать «поэтическое» к «языкотворческому» (Косериу 1971 : 187) [34].

Будучи метафорическим само по себе, выражение *поэтический язык* все еще несет на своих плечах и обременительный груз коннотаций; в нем могут переплетаться такие, например, значения: ‘особый ПЯ; замкнутая система «высоких» средств выражения’; ‘речь с признаками эстетической актуализации’; ‘поэтичный язык’; ‘язык поэзии’; ‘ЯХЛ’; ‘языковая форма художественного произведения’; ‘поэтический идиолект’; ‘поэтическая функция

---

[32] Ср. также отсутствие разграничений между ПЯ, ЯХЛ и ЛЯ в работах начала 20-х годов (Ларин 1974 : 28 и след., 37, 85 и др.).

[33] Видимо, и потому, что «поэтическому» приписывалась высшая степень «художественного» (Виноградов 1963 : 161); это противоречило стихийному словоупотреблению большинства филологов. Ср. Поливанов 1963.

[34] Идентификацию языка и поэзии Косериу отвергает (там же, с. 295—296).

языка'. Различные издания последних лет наглядно демонстрируют как эти, так и другие значения и коннотации в попытках уловить сущность ПЯ путем разного рода сопоставлений [35].

Качественные значения препятствовали признанию таких обозначений, как *поэтическая лингвистика* (Жирмунский 1975 : 434) или «своего рода» *поэтическая диалектология* (Якобсон 1921 : 5). Эти значения накладываются и на выражения типа *поэтическая функция*. По-видимому, лишь (квази)термин *поэтика* свободен от качественных обертонов. Понятие ПЯ следует связывать не со словом *поэзия* (и тем более — *Поэзия*), а именно со словом *поэтика*: ПЯ — это язык вообще как предмет поэтики (ЛП). ЯХЛ — это максимальное в функциональном плане представление ПЯ.

Невозможно предложить сейчас безупречный «эмический» термин для единиц ПЯ. Термин **поэма* в этом смысле был бы безнадежен. (Двусмыслен и термин **поэмика* как параллель фонемике и морфемике.) Термин *экспрессема,* как кажется, может быть принят, хотя и он не избежал качественных осмыслений (см. § 13). Замена его на другой, например, на **поэтему* и т. п., не представляется актуальной. Пожалуй, удачнее иных для значения 'экспрессема' был бы специальный термин, мотивированный именно т в о р ч е с к и м аспектом отношения к языку (ср. *творческий контекст* — Махмудов 1965), например, **креатема*. Но не будем дополнительно затруднять и без того нелегкое взаимопонимание [36].

7.2. Основные характеристики ПЯ и ЯХЛ

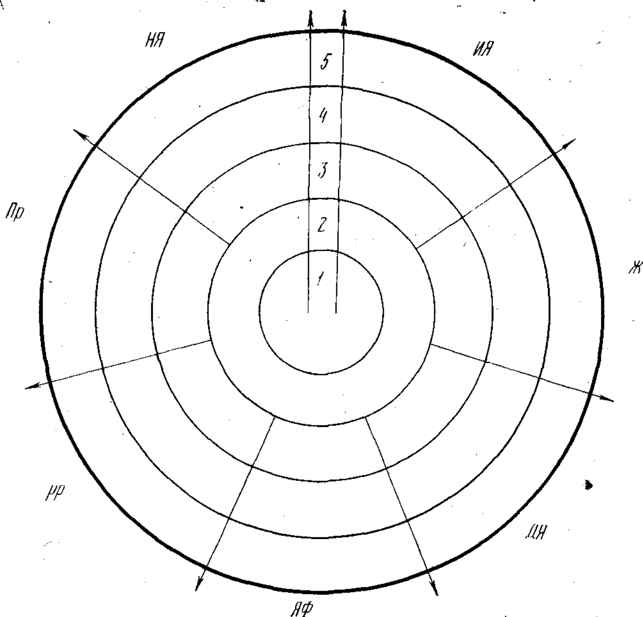
Воспроизведем схему объемных отношений между понятиями ПЯ, ЯХЛ и ЛЯ из работы Григорьев 1978 (ср. Мурат 1957 : 21 и комментарий) (с. 77).

Дополним и уточним проведенное в работе 1978 г. обсуждение.

ПЯ определяется как язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это — язык с установкой на эстетически

[35] См., например, Маркус 1973 и 1974.

[36] См. также Григорьев 1978. Предлагая в 1965 г. термин *экспрессема*, автор еще смотрел на ПЯ и ЯХЛ как бы с «первой позиции» (6.2). О работе Григорьев 1966б см. 1.3.



Условные обозначения: *1* — граница области прямых значений КЛЯ (кодифицированного литературного языка); *2* — граница области переносных, фразеологически связанных и т. п. значений КЛЯ; *3* — граница области устойчивых «образных» употреблений, формул, клише и «поэтизмов», устарелых и т. п. средств КЛЯ и прочих по стилистическому статусу результатов взаимодействия КЛЯ с иными подсистемами национального языка (внешняя граница области КЛЯ); *4* — граница области ЯХЛ; *5* — граница области ПЯ (поля потенциальных и реализованных материальных и семантических окказионализмов, в широком смысле, т. е. возможного действия аппарата «тропов и фигур»); *НЯ* — научный язык, *Пр* — просторечие, *РР* — разговорная речь, *ЯФ* — язык фольклора, *ДЯ* — диалектный язык, *Ж* — жаргоны, *ИЯ* — элементы инонациональных языков.

Стрелки на границах секторов-подсистем обозначают тенденцию к развитию этих подсистем и в то же время к развитию КЛЯ, ЯХЛ и ПЯ за их счет. Порядок следования секторов — произвольный. Вертикальный «колодец» вырезан на схеме как для изоляции цифровых символов, так и для того, чтобы «разомкнуть» модель, показать возможность неучтенных в ней иных подсистем или/и результатов взаимодействия между подсистемами.

значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова. Имеется в виду именно языковое т в о р ч е с т в о, а не просто «установка на выражение» или на «сообщение ради него самого» (Структурализм 1975 :202), или на «содержание». ЯК в различных сферах коммуникации определяет судьбу актов языкотворчества, фильтрует их, препятствуя «засорению» ПЯ (ср. Мукаржовский 1967 и Головин 1962: 149—152). Степень владения ПЯ и задачи, решаемые с его помощью, чрезвычайно различны и могут давать результаты, полярные в аксиологическом плане.

ЯХЛ — сфера действия ПЯ по преимуществу. Однако существенны также «художественные миниатюры» и творческие импульсы, идущие из иных областей национального языка. Так, в РР творческий элемент присутствует «не как нечто добавочное, а как один из ее ведущих признаков» (Л. С. Ковтун — Языковая номинация 1977 : 226). ПЯ не пренебрегает ничем в творческом, эстетически значимом потенциале народа. ЯХЛ отражает лишь некоторую часть этого потенциала. Следует говорить не только о народности ПЯ, как говорят о народности ЯХЛ и ЛЯ, но и о его о б щ е н а р о д н о с т и. Выражение *общенародный язык* невозможно ограничивать лишь сферой действия ЛЯ. Национальный язык предстает в трех общенародных ипостасях: ПЯ не менее общенароден, чем ЯХЛ и ЛЯ [37]. Общенародны и *жизни мышья беготня*, и (бронзы) *многопудье*, и пословицы, и многое в устном творчестве М. Светлова или в языке частной переписки, а «выражения, рождающиеся в разговоре» (Пушкин), живут в какой-то мере независимо от ЛЯ и ЯХЛ (см. 2.4).

ЛЯ по отношению к ЯХЛ и ПЯ — поверхностная структура. Но и ЯХЛ и ПЯ в целом должны описываться, как системные явления. Подобно РР они обладают (не обязательно совпадающими во всех деталях и существенно различными в функциональном плане) набором единиц и специфическими правилами их функционирования (ср. Русская разговорная речь 1973 : 22). Утверждая, что при образовании окказионализмов происходит «нарушение» действующих в языке законов (Земская 1973 :

---

[37] Автор благодарен Л. И. Баранниковой за обсуждение этого тезиса. Ср. также мнение В. А. Паутынской об общенародности ЯХЛ (Сборник 1973 : 238).

229), под «языком» фактически понимают только ЛЯ. Между тем ЛЯ просто редуцирует известное языку (ПЯ и ЯХЛ) множество «законов производства». Повторим, что ПЯ (ЯХЛ) узаконяет или вправе узаконить «все произвольное» (см. Винокур 1959 : 253; ср. взгляды Малларме и работу Женетт 1968 : 155).

Можно произвести замену на схеме понятия ЛЯ на понятие ДЯ («диалектный язык»). Понятие ЯХЛ окажется тогда вместе с ЛЯ в ряду других функциональных сфер (секторов на схеме) коммуникации[38], но понятие ПЯ сохранится без изменений, хотя редукция его функций будет иной, чем в случае соотнесения с ЛЯ. Поэтому, даже если не выделять в «языке вообще» особый поэтический уровень (ср. критику Ю. И. Левина)[39], широкое понятие ПЯ необходимо и при описании каждого отдельного говора и структуры ДЯ.

Оставляя по-прежнему в стороне нелегкую задачу соотнесения понятия ПЯ с интересной схемой «Современный русский язык» в работе Лаптева 1976 (с. 99 — рис. 9), которая как будто в целом недостаточно учитывает собственно творческие механизмы языка, подчеркнем необходимость разных подходов к новейшей истории ЯХЛ и ПЯ.

Таких подходов можно наметить несколько. «Оторвав» проблему языка писателей от истории ЛЯ (см. Виноградов 1955), можно строить историю ЯХЛ как (1) развивающуюся систему целостных идиостилей. Этот подход не исключает и (2) представления истории ЯХЛ как движущейся системы «тропов», т. е. способов преобразования некоторого множества ядерных структур ЛЯ[40]. Возможен, вероятно, также некоторый (3) комплексный подход; его основой было бы выявление «образов автора» и некоторых метаобразов (Степанов 1965 : 289 и след.)[41]. Те филологи, которые обходятся без эксплицитного поня-

---

[38] С учетом возможного различения двух понятий коммуникации (см. Косериу 1971 : 283).

[39] См. Григорьев 1971г : 6, 1971а и Опыт 1973 : 62.

[40] Ср. задачи, обсуждавшиеся применительно к слову в ПЯ (Григорьев 1975а : 61—62, 75).

[41] См. 12.0 и 15.3. Нецелесообразно противопоставлять идею Щербы (1959 : 39) о «пустых местах» структуральному анализу (см. Опыт 1973 : 75). Местоимения, типичные «упаковочные средства», обладают, конечно, своей поэтикой, видимо, различной в разные периоды ЯХЛ (см. там же, с. 159—160).

тия ПЯ (и ЯХЛ) (Смирнов 1977) или даже отрицают это понятие (Реес 1974) и возлагают чрезмерно большие надежды на семиотику в анализе художественного смысла и эволюции поэтических систем, со временем несомненно почувствуют необходимость подробной истории ПЯ, хотя бы в самом узком, «стихотворном» значении термина.

Следует по достоинству оценить тезис Брюсова (1973 : 51): «История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии»[42]. К этому тезису см. 16.0. Продолжая и далее пользоваться — в методологических целях — термином ПЯ, мы фактически будем иметь в виду уже не столько ПЯ в указанном широком смысле, сколько ЯХЛ и даже чаще всего «язык поэзии» в отдельных его характеристиках.

7.3. Тезисы об эстетическом/стилистическом значении

«Эстетическое значение» — понятие, используемое особенно настойчиво учениками Б. А. Ларина, в частности в работе над САТГ,— пока не привлекло к себе внимания теоретиков (см. Григорьев 1977д и 15.1). Его не коснулась как будто и конструктивная критика, характерная для новейших исследований в области лексической семантики (Шмелев 1973, Апресян 1974 и др.). Перспективные лексикографические концепции Минимального идеографического (Караулов 1976) или Толково-комбинаторного словарей также оставляют это понятие без рассмотрения; это касается и специального исследования методов и принципов современной лингвистики (Степанов 1975а). Между тем понятие «эстетического значения» имеет принципиальный характер; его обсуждение представляется особенно важным для теории ПЯ. Введенное Лариным еще до того, как филологи творчески освоили дистинкцию языка и речи, это понятие и сейчас истолковывают лишь как «глубину смысла, который слово приобретает в составе языка целого литературного произведения <...>» (А. В. Федоров; см. Ларин 1974 : 9) и не распространяют

[42] Этот тезис и аналогичный тезис Потебни (1926 : 169) стали все чаще цитироваться литературоведами (см., например, Барабаш 1973 : 265; Контекст — 1973. М., 1974, с. 97 и т. п.).

за пределы идиостиля, на стили ЯХЛ, на «эмические» структуры.

Понятие эстетического значения заслуживает экспликации. Имеет смысл, кроме того, например, говорить и о «тропеических значениях» как о значениях тропа в ПЯ и о его «внутренней форме», обычно привлекающей внимание лишь как тропеическая мотивация в словообразовании ЛЯ (Лопатин 1975б).

Не совсем ясно, в какой мере мы вправе использовать понятие эстетического значения (или «образного значения»), имея в виду отдельное и уникальное художественное словоупотребление. «Стилевики», особенно в германистике, обходят эту трудность следующим образом. Пользуясь, вслед за Э. Г. Ризель, термином *стилистическое значение*, аналогичным термину Ларина, они «на уровне языка» говорят об «абсолютном стилистическом значении», а «на уровне речи» — о «контекстном, или контекстно-коннотативном» (Снегирев и Александрова 1976 : 64—65)[43].

В отечественной русистике термин *стилистическое значение* применялся, как правило, к единицам ЛЯ (Т. Г. Винокур — Стилистические исследования 1972). В то же время теоретики могли настаивать на том, что стилистические значения «несут лишь эстетическую информацию» (Звегинцев 1968 : 54). Отвергая этот тезис, иные концепции стилистики (см. 2.2) все еще довольно безразлично используют понятия стилистического (со)значения, стилистической значимости, эстетической ценности (Скребнев 1975)[44]. Эстетическое значение в ларинском смысле и тем более в понимании слова как экспрессемы пока не соотнесено со стилистическим значением.

Такое соотнесение обещает — с учетом окказиональных значений (Ханпира 1972 : 290 и др.) — прояснить вопрос о структуре слова именно в ЯХЛ (и ПЯ), а не только в «авторской семантико-стилистической системе»,

---

[43] Ср. понятие «художественно-стилистического значения» формы целого текста (Брандес 1971 : 86), а также оппозицию «абсолютное стилистическое значение»/«контекстуальные поэтизмы» (Ризель и Шендельс 1975 : 29, 37 и др.).

[44] Работы Т. Г. Винокур и Ю. М. Скребнева содержат и богатую библиографию. Ср. также Сборник 1973 : 166 (В. Е. Ярнатовская разграничивает стилистические значения и значимости) и Языковые значения 1976.

которой, как правило, ограничивают свои исследования лексикографы — последователи Ларина и на которую опираются недавние обобщения Л. С. Ковтун (Языковая номинация 1977 : 221—226). Отвечая положительно на вопрос: можно ли считать, что значения слов образуют структуру? (Ельмслев 1962 : 132—133),— следует искать структуру эстетических значений и в рамках отдельного слова и во всем множестве слов ПЯ (ЯХЛ) как экспрессем (см. 13.1).

§ 8. НОРМЫ В ПЯ

8.0. Нормы ЛЯ и творческое отношение к языку

В книге Ицкович 1968 лишь последняя страница посвящена теме «Норма и ЯХЛ». Переход от ЛЯ к языку литературы не связан пока с более дифференцированным понятием, чем «повествовательная норма» (Вопросы языка 1971 : 6—7; ср. Проблемы нормы 1974 : 39). Нормы ЯХЛ еще не описаны и не эксплицированы.

Содержательная глава о норме в работе Общее языкознание 1970—1973, написанная Н. Н. Семенюк, опирается только на ЛЯ. Понятия «норма ЛЯ» и «языковая норма» обычно синонимизируются (Актуальные проблемы 1970, Горбачевич 1971 : 8, Языковая норма 1977 и др.; но см. наблюдения Т. С. Коготковой над диалектной нормой в первом сборнике, а также понятие норм РР и Норма и просторечие 1977). Тема «Норма и ЯХЛ» рассматривается в работе Будагов 1967 : 40—50 и др., но здесь главный угол зрения — это влияние писателей на норму ЛЯ. Поэтому, сопоставляя понятия отбора нормы и изобретения нормы (с. 61—66), автор оценивает последнее лишь по признаку «приближения к руслу» ЛЯ (с. 65).

Между тем не только «темный» Гонгора «создает свою норму» (Будагов 1967 : 63; ср. там же, с. 185). Важна и проблема «Норма *и* ЯХЛ», но в первую очередь — «Нормы ЯХЛ» (ср. понятие «стилистическая норма» у Н. Г. Михайловской — Совещание-семинар 1976 : 33—39).

Нормы, специфические для ПЯ (ЯХЛ),— это творческие нормы отношения к языку: нормы сообщений (текстов), нормы идиостилей, нормы стилей ПЯ. По справедливому замечанию Т. Г. Винокур, нормы художественной речи имеют персонифицированную «живую хро-

пологию»; понятно, что они проецируются на те «нормативные категории, которыми снабдила литературу данного времени и направления языковая политика общества» (Синтаксис и норма 1974 : 280). Не менее существенна и обращенная постановка проблемы. Ведь необходимо выяснить и то, «почему индивидуально-поэтические нормы складываются в надличную общность» (Смирнов 1977 : 21); «поэтические нормы переплетаются и в синхронной и в диахронной плоскостях; системы борются» (там же, с. 26).

«Хотя норма имеет тенденцию к обязательности, не знающей исключений, она никогда не может достичь силы закона природы, в противном случае она стала бы законом и утратила значение нормы» (Мукаржовский 1975 : 257). Обсуждая онтологию нормы, Мукаржовский, видимо, впервые сопоставил нормы права, языка и искусства (Стейнер 1976 : 364—366) и показал, что (1) по степени кодифицированности, (2) по тенденции к господству одной-единственной нормы и (3) по отношению к динамичности/стабильности эти три вида норм представляют собой переход от полюса обязательного и жесткого правила (в праве) через область относительной гибкости (в ЛЯ) к полюсу норм как предельно гибкого регулятивного принципа (в искусстве, где они существуют как бы лишь для того, чтобы было от чего отступать — там же, с. 366).

Существенна перекличка между пятью «пластами правил» в работе Лотман 1969 : 212 и пятью видами норм, действующих в искусстве, по Мукаржовскому (Стейнер 1976 : 365). Лингвиста, понятно, прежде всего занимает другой вопрос: литературоведы здесь скорее противопоставляют «эстетическое» и «языковое» («естественно-языковое»), чем связывают их строгим понятием ПЯ или ЯХЛ; работа Мукаржовского об эстетической норме как бы независима от его же работы о ПЯ (ПЛК 1967). Но и лингвисты пока слабо используют импульсы, идущие к понятию нормы как от общей теории языка, так и от теории искусства (см. Степанов 1975б). Из работы Косериу 1971, однако, вытекает вывод и для теории нормы: нормы ЛЯ — это своеобразная редукция тех норм, которые действуют в ЯХЛ (и в ПЯ).

8.1. Внутренняя норма высказывания

Как подчеркивал Ю. С. Степанов (1965 : 35, 45, 288—289), это понятие было отчетливо сформулировано Лариным (1974 : 61 и след.). *Для ЛП оно важно, однако, не столько* тем, что «объединяет практическую речь, художественную речь и словесное художественное произведение», сколько тем, что дает исследователям ориентир для описания специфики художественного текста.

В другом месте Ю. С. Степанов (1971 : 71—75) замечает, что «проанализировать словесное художественное произведение семиотически (если оно этому поддается) — значит установить повторяющиеся в нем предельные, далее неразложимые без потери смысла словесные образы или фигуры (аналог морфов и изолятов), а затем начинать обобщать их как по линии синтагматики, «в длину», так и одновременно с этим по линии парадигматики, «в глубину». Движение по линии синтагматики основано на принципе эквивалентности ⟨...⟩ и заключается в том, чтобы: а) определить отношение произведения к ближайшей к нему литературной среде и к общенациональной норме речи, б) установить его собственную, или внутреннюю, норму, в) установить отклонения в ходе повествования от его собственной, или внутренней, нормы. Норма произведения, развертывание его текста составляет его синтагматику. Движение по линии парадигматики основано на принципе иерархии ⟨...⟩ и заключается в том, чтобы выделенные на разных этапах синтагматического анализа образы и фигуры сводить в классы, обобщать, подобно тому как лингвист сводит морфы в морфему и в грамматическую категорию».

Ю. М. Лотман предпочитает выражения *внутренняя структура, система норм, правил* или *нормативов, структурные инерции* и их *нарушения* (1972 : 136). Ему кажутся необходимыми два описания одного и того же текста: «одно представило бы его как реализацию некоторой системы правил (как единых для всех уровней, так и специально организующих те или иные из них); а другое — как нарушение этой системы. ⟨...⟩ Только представив каждый элемент структуры поэтического текста одновременно как выполнение и невыполнение некоторой системы норм поэтической организации, мы получим функциональ-

ное описание, раскрывающее художественную значимость произведения» (там же; ср. Лотман 1964 и 1970).

По существу Ю. С. Степанов и Ю. М. Лотман имеют в виду одно и то же, но понятие ЯХЛ (ПЯ) как такового их не занимает. В меру своего таланта внутреннюю норму произведений описывают авторы бесчисленных анализов, которые в последние годы стали появляться и под одной обложкой, не становясь от этого более легко сопоставимыми (см. Поэтический строй 1973, Анализ 1976 и др.; ср. Жолковский 1977). Внутренняя норма произведения должна быть соотнесена собственно лингвистически не только с «общенациональной нормой речи», т. е. с ЛЯ, но и с нормой идиостиля и с нормами ПЯ (ЯХЛ) как целостного объекта [45].

8.2. Норма идиостиля

В 6.4 уже шла речь о работе Лотман 1969. В плане сопоставления идиостилей эта работа является едва ли не единственной в своем роде попыткой опереться на общую иерархию норм как на основу при выявлении сходств и различий между идиостилями, существенно удаленными друг от друга на диахронической оси. Преувеличения, обнаруживаемые в этой статье (см., например, тезис о фонологических повторах — с.232),— это издержки недостаточно лингвистического подхода к проблеме, по которой лингвисты еще не располагают сколько-нибудь продвинутыми соображениями [46].

Неверно, что для Пушкина «выход за пределы языковой нормы запрещен» (там же, с. 237): и *кюхельбекерно* и *жизни мышья беготня* говорят о другом; неверно было бы полагать, что нормы ЛЯ у раннего Пастернака, наоборот, реализуются лишь как «система нарушений» (ср. с. 238). Существует глубинное сходство в принципах любого художественного творчества по отношению к языкотворчеству: (1) нормы ЛЯ не могут не «нарушаться», если художник хочет сказать «новое слово»; (2) «только нарушать» их он не в состоянии; результатом было бы

---

[45] К аналогичному выводу приходит и Т. Г. Винокур (Синтаксис и норма 1974 : 282; ср. там же статью Е. А. Иванчиковой «Писатель и норма»). Работы Григорьев 1967а и 1969в : 186—195 — это ранние обращения автора к теме «Поэт и норма».
[46] См. (в связи с оппозицией Пушкин/Пастернак) § 19.

«дыр бул щил» или всего лишь семантические эксперименты. Но различия в степени таких «нарушений» — это реальные различия, которые в принципе поддаются как качественным, так и количественным характеристикам.

Исторически изменчивые понятия «сложности» и «простоты» конкретных идиостилевых норм (см. 9.0) и меняющееся едва ли не у каждого поэта отношение к этим понятиям заставляют настаивать на том, что кроме нормы высказывания, идиостилевых норм ПЯ (ЯХЛ) и норм ЛЯ, существует и некоторое предельно простое, но и общее для всего ПЯ (ЯХЛ) поле нейтральных «беллетристических норм», особенно тесно связывающее ЛЯ и ЯХЛ.

8.3. Беллетристические нормы

Творчество любого современного нам поэта воспринимается не только на фоне действующих норм ЛЯ, но и на фоне средних беллетристических норм поэтической речи определенного периода времени [47]. Эти нормы принадлежат ПЯ (ЯХЛ), с чем и связано — в критические для истории поэзии моменты — требование «права» поэтов на ненависть не к отдельному идиостилю, а к «существовавшему до них языку». Отдельный идиостиль можно было бы просто игнорировать или презирать. «Ненависти» заслуживают готовые, сложившиеся и обезличившиеся нормы ПЯ, расхожий набор никому не принадлежащих привычных «приемов» и средств. Чтобы сказать новое, воплотить и передать еще никому доподлинно не известное, но близко ощущаемое поэтом содержание, необходимо преодолеть «извечный способ выражения».

Старая система беллетристических норм продолжает существовать у подражателей и эпигонов, расширяется за счет новых достижений поэзии — поднимается на новый уровень, приспосабливаясь к новому состоянию ПЯ (ЯХЛ),— становится новой системой беллетристических норм. В свою очередь, ниспровергатели старых норм ПЯ находят своих эпигонов, дешевых разносчиков ново-

---

[47] См. Григорьев 1967а : 14, Шмелев 1970 : 9 и 1977 : 154. Ср. также Мурат 1957 : 23 и Виноградов 1963 : 170 (неверно, что «поэтизмы» не развиваются), рассуждения В. Фукса о «среднем авторе» (Моль и др. 1975 : 374) и идею «беллетристического просторечия» (Григорьев 1971е : 45).

явленного поэтического катехизиса, упрощающих и вульгаризирующих его. Таким образом, со временем оказывается, что писать, скажем, «под Маяковского» стало так же легко, как когда-то «под Бальмонта». Развитие беллетристической нормы характеризуется взаимодействием старых и новых эпигонов.

«Многократным повтореньем охлажденные слова» (Н. Асеев) — в тексте верный признак того, что поэт поддался «беллетристическому давлению». Те поэты, которые, вырабатывая норму своего идиостиля, преодолели давление «разменных беллетристических монет», избегают таких слов или разными способами остраняют их. Поэтический труд, по меткому определению П. Антокольского, «не автострада, а с т р а д а». Этой оппозицией схвачена суть отношения высокой, требовательной к себе идиостилевой нормы и ее фона, в то же время не просто противостоящего ей, а затрагивающего к а ж д о г о художника слова (см. также 9.1).

Беллетристические формулы как специфическое явление ЯХЛ нельзя отождествлять со штампами и соответствующими эстетическими оценками речевых контекстов. «Формульность» того или иного слова или выражения — величина относительная и подвижная; границу между поэтической фразеологией и фразеологией общеязыковой не всегда легко установить, как нелегко порой провести границу и между индивидуальной метафорой, поэтической формулой и общеязыковым переносным значением [48].

В некотором смысле индивидуальные метафоры примерно так же противостоят обилию современных поэтических формул, как творческое в современном просторечии и в «молодежном жаргоне» — формульным стереотипам в них и в публичном словоговорении [49]. Удачи, находки, «единственные» слова, интонации и конструкции поэта могут становиться добычей эпигонов; быстро пре-

---

[48] Лендьел 1972: 58 и др. В толковых словарях русского языка выражение *невооруженным глазом* — общеязыковой фразеологизм. Однако, по-видимому, он не до конца нейтрализовался как «поэтизм».

[49] Такие стереотипы можно было бы назвать «жаргоном пенсионеров», если бы за этим последним противопоставлением скрывались действительно возрастные различия. На самом деле «жаргоном пенсионеров» пользуется, как известно, и молодежь.

вращаются в штамп (часто — пошловатый, но также эстетический) и новейшие достижения и «достижения» самых способных или самых бездумных творцов современного просторечия и жаргонов [50]. Слово или «словечко» приобретают в определенной среде устойчивые «эстетические значения».

Отношение к беллетристической норме — существенный показатель в характеристике творческого своеобразия поэта. Несомненно, что наличие формул и даже их изобилие вовсе не выводит поэтический идиолект за пределы круга художественных явлений, эстетических объектов. Не только у Блока, но и у Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Цветаевой и др. можно найти отдельные почти не остраненные формулы, а в творчестве Д. Бедного, изобилующем формулами, некоторые из них подвергаются весьма резким преобразованиям или контаминациям. Оппозиция сложность/простота идиостилей сама по себе еще не говорит об эстетических качествах соответствующих текстов, но она несомненно характеризует стилевую дифференциацию ЯХЛ (ПЯ) в XX в.

§ 9. ПРОБЛЕМА СТИЛЕЙ ПЯ

9.0. Оппозиция сложность/простота [51]

Не только лингвистика, поэтика и эстетика текста могут успешно развиваться лишь будучи тесно связанными друг с другом (см. 1.1). Не в меньшей степени это касается лингвистики, поэтики и эстетики стиля. Приступая к осмыслению понятия «стили ПЯ», ЛП прежде всего сталкивается со старым вопросом о праве поэта исповедовать «поэтику сложности» как, по видимости, полярную противоположность «поэтики простоты».

Переоценкой одного из этих «полюсов», а именно «полюса простоты» (в ущерб другому), можно объяснить многие трудности нашей филологии. Признав же правомерность «поэтики сложности», мы должны объяснить ее необходимость для беспрепятственного развития ПЯ.

---

[50] Уже достаточно четко осознаны «задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси» (см. Актуальные задачи 1964; Лихачев 1967а : 99 и др.). Общая изученность современных формул едва ли не уступает изученности средневековых.

[51] См. Григорьев 1975а, 1975в, 1978 и Опыт 1973 : 84—92.

Пока можно сказать, что «стиль эпохи» как равнодействующая нормативно-стилевых пристрастий в равной степени нуждается и в «поэтике простоты» и в «поэтике сложности» — разнонаправленных, но взаимосвязанных устремлениях мастеров словесного искусства.

И простота и сложность ПЯ, которым пользуются поэты-современники, заключены в пределах единой для данной эпохи системы выразительных средств. Одни художники слова могут усложнять эту систему, другие используют из нее лишь некоторые более или менее широкие и проверенные ближайшей историей подсистемы. В эволюции идиостиля обычно доминирует, однако, тенденция к введению дополнительных ограничений на «сложность» разного рода (с параллельным отказом от других, относительно произвольных), т. е. в общем к движению от более сложного к менее сложному [52].

Эту общую тенденцию подкрепляют панегирики «высокой простоте» и «красоте простоты» (а соответственно — обличения «сложности»). Ср., в частности, афоризм «Простота — вот самая большая мудрость» и несколько сомнительную мысль Сковороды: «Мы должны быть благодарны богу, что он создал мир так, что всё простое правда, а все сложное неправда» — см. Капица 1977 : 231—232. «Беллетристичность», в понимании Твардовского,— это «здоровая черта поэзии, связанной с жизнью народа» [53].

Достаточно часто, однако, похвальное слово простоте осложняется введением динамического момента. «„Простое“ в искусстве означает обыкновенно новое достижение художника в совершенствовании той формы, над которой работали до него другие художники, которая стала привычной и теперь возрождается в новых условиях» [54]. Или: «Простота — самое дорогое в искусстве. Но у каж-

---

[52] Об эволюции идиостилей Пастернака и Заболоцкого см. Григорьев 1975а : 71—72. Хотя «опрощение» наблюдается достаточно часто, известны и факты иного рода: случай Ахматовой, может быть, Твардовского; в случаях Хлебникова, Белого и Брюсова несомненно и своеобразно сочетались процессы «опрощения» и «осложнения», как, вероятно, и во многих других случаях, если не во всех без исключения —«нормальных».

[53] *Дементьев А.* «На всю жизнь» (Твардовский о Некрасове).— Вопр. лит., 1977, № 8, с. 213.

[54] *Пришвин М.* Записи о творчестве.— В кн.: Контекст — 1974. М., «Наука». 1975, с. 335.

дого художника свое собственное представление о простоте. Есть простота Пушкина — и есть простота примитива. Не существует некой общедоступной и общепонятной простоты, как не существует в искусстве «золотой середины». Художник должен добиваться достижения своей собственной простоты, которая будет вовсе не похожа на простоту его товарища. Высокая простота искусства — это то, к чему приходят, а вовсе не то, от чего отталкиваются. Это вершина, а не фундамент»[55].

Понятно, что опасность затруднений в эстетической коммуникации почти не угрожает талантливому поэту, «первое правило» которого — «писать в максимальной степени просто и понятно, не спускаясь, однако, до примитива»[56], хотя само это правило может быть вызвано тем, что поэту «несколько не хватает поэтической выдумки, фантазии, изобретательности», что его язык «не очень богат», а его индивидуальный «поэтический инвентарь» не очень разнообразен[57]. Абсолютно противопоставлять поиски «красоты простоты» поискам «красоты сложности» было бы неправильно, поскольку понятия «простоты» и «сложности» относительны, иногда очень индивидуальны и во всяком случае исторически изменчивы. Простота, действительно, «всего нужнее людям» (Пастернак), но и «сложное» в поэзии должно быть ими понято, если ему соответствует реальная сложность жизненного явления.

Необходимо учитывать и то, что «процесс усложнения словесной изобразительности и выразительности начался еще в устном народном творчестве и продолжается до нашего времени» (Поспелов 1974 : 84), и то, что «для каждого человека существует определенная оптимальная норма удельной сложности сообщения» (Моль и др. 1975 : 182). Критики все увереннее отличают стремление отдельных писателей к герметизации, к зашифрованности и некоммуникабельности от «закономерно растущей в искусстве XX века усложненности художественного язы-

---

[55] *Гладков А.* Мейерхольд говорит.— Новый мир, 1961, № 8, с. 234. См. Винокур 1929 : 210 о признаниях, что «писать просто — это самое трудное» (ср. там же, с. 284).

[56] *Исаковский М.* Заметки о моем творчестве.— Избр. стихи. М.— Л., 1931, с. 13.

[57] *Македонов А.* Красота простоты (Еще об Исаковском).— Новый мир, 1960, № 1, с. 220—221 и др.

ка, которая отражает усложняющуюся „структуру" человеческого сознания и самой действительности〈...〉» [58].

С этой точки зрения несостоятельно стремление уступить модернизму «поэтику особой сложности» или непременно вывести ее в дискриминируемую область «экспериментальной литературы» как незаконного собрания «созданных и рассеянных в будущее форм, то есть какой-то странной и неблагодарной работы на литературу в целом» [59]. Известен и такой панхронический парадокс: в литературе, мол, «самое сложное выражается большей частью самыми простыми словами» [60]. Неизвестно, однако, какие подсчеты лежат за словами «большей частью» в этом утверждении; история ПЯ в XX в., насколько она уже известна, свидетельствует об ином соотношении «простого» и «сложного». Конкретно-исторического смысла тезис Дм. Урнова пока лишен.

По-разному толкуемая оппозиция сложность/простота все же свидетельствует о необходимости выработать программу исследования стилей, объективно присущих современному ПЯ (ЯХЛ) независимо от конкретных и разнонаправленных устремлений отдельных художников слова. Об этом же говорит, например, и такая справедливая сама по себе, но приблизительная формулировка: «〈...〉нередко в поэзии стремление к „обнаженной простоте" сочетается с довольно сложными формальными поисками, с поэтическим экспериментом, который, однако, вовсе не обязательно носит самодовлеющий характер, а опирается на своеобразное использование традиций. Такова бывает диалектика развития крупного, самобытного таланта» (Барабаш 1973: 210—211). Известны также признания поэтов (Пастернак 1967 : 220) и математиков (Налимов и Мульченко 1972 : 541) о непонимании ими смысла языковых поисков, будь это поиски А. Белого или Хлебникова. В случае Пастернака стоит задуматься и над тем, насколько верно он оценивал также свой собственный вклад в развитие ПЯ.

---

[58] *Анастасьев Н., Зверев А.* Зачем критика?— Вопр. лит., 1975, № 7, с. 39.

[59] *Палиевский П.* Экспериментальная литература.— Вопр. лит., 1966, № 8, с. 79.— Между прочим «народ-языкотворец» тоже «рассеивает в будущее» содержательные языковые формы.

[60] *Урнов Дм.* Парадоксы пристального чтения.— Лит. газ., 17 марта 1976 г.

9.1. Понятие стиля применительно к ПЯ (ЯХЛ)

Несомненно, что развитие ПЯ, неодномерное в собственно идиостилевом отношении, обнаруживает и некоторую типологическую меру — более общие оппозиции поэтических идиостилей и их групп. Следует поэтому признать, что типология идиостилей, с точки зрения ЛП, не может обойтись без понятия стилей ПЯ как своеобразных субъязыков [61], стилевых направлений, пристрастий, тяготений. Стили ПЯ — это обобщения различных стилевых устремлений отдельных художников слова, некоторые характеристики, объективно присущие ПЯ в тот или иной период его развития как актуальная «история кода» [62], разнонаправленные векторы ПЯ, те противоположности, которые (по словам Н. Бора) «не противоречивы, а дополнительны» [63].

С точки зрения вступающего в литературу, предельно обобщенные совокупности различных языковых способов воплощения и формирования художественных идей выступают как стилевые векторы ПЯ. В глазах писателя они не просто «складываются» — по правилу «параллелограмма сил» — в «стиль эпохи», а взаимодействуют и соперничают, определяя в результате общее усложнение со временем языковых средств художественного познания и воздействуя на всех участников литературного процесса. По-видимому, имеет смысл говорить о трех стилевых векторах, направление и абсолютная (и относительная) величина которых могут сильно варьировать в разные периоды развития ПЯ: «векторе сложности», «векторе простоты» и «инерционном векторе».

Если стилевая политика почему-либо подавляет вектор сложности, со временем обнаружится недостаточность ПЯ в смысле его выявленных способностей быть средством познания «сложного» в мире. При подав-

---

[61] Понятие «стиль» привычно связывается с понятием «субъязык» (Успенский 1969, Скребнев 1975). Это не снимает потребности в понятии «подъязык» — именно в области ПЯ, идиостилей и стилевых течений мы часто сталкиваемся с «ограничениями на сознательность», с «подъязыком» как «практическим подсознанием».

[62] См.: Лотман 1964 : 48; ср. в прозе поэта: русский ПЯ — это «не только дверь в историю, но и сама история» (Мандельштам 1928 : 34).

[63] См. *Антонов С.* От первого лица...— Новый мир, 1973, № 2, с. 264.

лении вектора простоты общество в целом вскоре оказалось бы не в состоянии пользоваться ПЯ «как способом общения искусством» (Леонтьев 1973). По-разному оцениваемые понятия простоты и сложности ПЯ проецируются на третий — инерционный вектор, взаимодействующий с двумя другими и особенно тесно связанный с нормами ЛЯ. Этот вектор, представляя собой в «стиле эпохи» и своего рода поэтику банальностей, ориентирован на своеобразно усредненное, инерционное поле «беллетристических норм» ПЯ, бесперспективное с точки зрения основных новых задач художественного развития, не требующее (от остающегося в этом поле) значительных творческих усилий [64], но по-своему необходимое и как одна из точек эстетического отсчета, и как область, которая должна быть ощутима при переходе к «высокому искусству». Общество заинтересовано в известном ограничении роста и относительной величины инерционного вектора, а наше общество располагает средствами, необходимыми для проведения и здесь оптимальной стилевой политики. Другой вопрос — всегда ли разумно эти средства используются (см. о дискуссиях — Григорьев 1975а : 30—40 и здесь § 6).

Совпадение векторов простоты и сложности с инерционным вектором, низведение их до него, естественно, знаменовало бы творчески малоплодотворную эпоху в развитии ПЯ и, очевидно, в развитии литературы [65]. Максимальный угол отклонения вектора сложности от инерционного вектора при тяготении к этому последнему вектора простоты характеризует критические эпохи XX в. Для относительно спокойных, «классических» эпох стилевого развития ПЯ типичен, видимо, некоторый оптимальный, не слишком большой угол отклонения векторов простоты и сложности друг от друга и в то же время существенное различие между вектором простоты и инерционным вектором.

В реальности величины стилевых векторов зависят от многих причин, не только объективных, но и субъектив-

---

[64] Ср.: «Самый низкий жанр — тот, который требует от нас наименьших усилий» (Валери 1976 : 151).

[65] Ср. призывы типа: «Речь (язык) поэта со всеми индивидуальными авторскими особенностями не должна отличаться от общепринятой речи» (*Коваленков А.* Поэзия простых слов. М., «Сов. писатель», 1965, с. 37).

ных. Для начинающего поэта существенны и конкретные достижения старших поэтов-современников, и их популярность в соотнесении со стилевой политикой, критикой, пропагандой, школьными и вузовскими программами, состоянием науки о литературе, и характер дарования, и вкус и т. п. Отвлекаясь от положения вступающего в литературу, взглянем теперь на ту же проблему с позиций филолога. (По-прежнему имея в виду весь ПЯ, напомним, что речь идет прежде всего о поэзии XX в., хотя аналоги названных стилевых векторов действуют на каждого из нас.)

9.2. Номенклатура и характеристика стилей

По чисто формальной (не субстанциальной!) аналогии со стилями ЛЯ естественно было бы соотнести поэтику банальностей со «сниженным» стилем ПЯ, поэтику простоты — с «нейтральным», а поэтику сложности — с «высоким» стилем ПЯ. Неудобства такой аналогии отчасти очевидны, отчасти обнаружатся в ходе дальнейших рассуждений.

Но какую бы номенклатуру мы ни приняли, говоря о трех стилях ПЯ, следует отдавать себе отчет в условной аксиологичности их возможных наименований (ср., например, авангардистский — классический — беллетристический; темный — ясный — элементарный; эмфатический — спокойный — инерционный[66]; и т. п.). Принять такую триаду, как, скажем, «новаторский — традиционный — беллетризованный», трудно потому, что традиции и новаторство своеобразно переплетаются в каждом из стилей ПЯ. В известной мере условно и выделение только трех стилей: реальные идиостили современного ПЯ образуют поле постепенных переходов от «беллетристического предела» к «полюсу сложности» (и обратно). Не углубляясь далее в обсуждение вопроса о терминах, примем — сознавая нежелательные коннотации — следующую триаду обозначений для стилей ПЯ: 1) сложный, 2) классический, 3) беллетристический[67].

---

[66] Ср. выражение *инерционный поэтический язык* (Харджиев и Тренин 1970 : 250).

[67] Для характеристики тенденций в развитии отдельного стилевого явления ПЯ, кажется, удобны адъективированные антропонимы. Ср. описанные автором «хлебниковскую» и «блоковскую»

Наличие в ПЯ противостоящих друг другу стилей не следует понимать таким образом, что, например, каждое слово ПЯ относится лишь к одному из них и получает «стилистический паспорт», подобный стилистическому статусу слов ЛЯ. Воздействие стилистики ЛЯ на стили ПЯ — особая тема; сейчас же важно подчеркнуть иное: в тенденции стили ПЯ членят множество лексических единиц прежде всего не по стилистическим характеристикам ЛЯ, а по типам употребления, по способам использования этих единиц в текстах своего ранга, т. е. по системе действующих способов словопреобразования — максимально широкой в сложном стиле, минимальной — в беллетристическом. Таким образом, стилевые границы ПЯ проходят внутри множества зафиксированных употреблений каждой экспрессемы (не только лексической) как единицы ПЯ, иначе говоря членят ее на стилевые противопоставления экспрессоидов (см. § 13 и 14).

Стили ПЯ как развивающееся явление национальной культуры испытывают воздействие культур других эпох и других народов. Кроме учителей, художник слова обнаруживает, ощущает или со временем приобретает не менее актуальных коллег и соперников — в том же, в предшествующих или последующих поколениях, в той же или/и в иноязычных культурах. Вот почему исследование стилевого развития ПЯ должно быть не только исторически, но и типологически ориентированным. Пушкин не должен при этом заслонять Батюшкова или Катенина, Маяковский — Хлебникова, Есенина или Д. Бедного, Межиров и Вознесенский — Твардовского (или наоборот). Не менее важно проецировать стилевое развитие русского ПЯ, скажем, от Хлебникова и Маяковского к Асееву и Евтушенко на непрямолинейную преемственность типа По — Бодлер — Малларме — Валери — Тувим — Лоуэлл и т. п.

Идиостили сменяют, или «замещают» (Тынянов 1929 : : 8—9), друг друга, но это — в житейской диахронии, а в диахронии ПЯ они могут длительное время сосуществовать, поддерживая преемственность, необходимую как каждому из стилей ПЯ, так и ПЯ в целом, и манифести-

---

тенденции в паронимии; до триады их дополняла «нулевая» тенденция (Григорьев 1977в и здесь гл. VI).

руя актуальную и стилистически разнообразную историю кода.

Как и отдельные идиостили, стили ПЯ взаимодействуют друг с другом. Беллетристический стиль как бы вложен в классический, а тот — в свою очередь — в сложный стиль ПЯ; лишь самые шаблонные средства первого не допускаются в остальные (или сознательно остраняются в них). В то же время, по-видимому, характеристиками стилей ПЯ служат не только наборы активно используемых средств и способов преобразования ЛЯ, но и специфические наборы «минус-приемов» (Ю. М. Лотман), что осложняет представления о «вложенности».

Твардовский в некоторой мере игнорировал опыт сложного стиля ПЯ, а Маяковский — опыт классического, но ПЯ в своей стилевой многосторонности впитал и их «минус-приемы», и опыт Блока, Есенина, Д. Бедного и т. д. Следует четко различать издержки полемики, когда «своя» поэтика утверждается как единственно допустимая, «передовая» («Только мы — лицо нашего Времени» и т. п.), и факты, связывающие стили ПЯ иногда очень глубокой связью, сходствами, идущими «через горы времени». Так, «квазипростой» Пушкин, казалось бы, отвергнутый будетлянами, едва ли не на протяжении всего творческого пути Хлебникова воздействовал на его «заумно-сложный» идиостиль как своими темами и образами, так и иными приметами идиостиля — ритмикой, интонациями, рифмой, строфикой и т. д.[68] — был для него «великим» (*Хл* НП, 322).

Если стиль вообще — это характерный способ деятельности, поведения, обозначения, выражения и самовыражения, предполагающий некоторую систему различных материальных средств, то стиль ПЯ — это такая его подсистема, которая характеризует одно из потенциально осуществимых направлений его развития. Общая тенденция к усложнению ПЯ реализуется путем неожиданных бросков вперед и отступлений, длительного накапливания элементов нового качества и одновременного «опрощения»[69]. Поэтому нет оснований настаивать на том, что

---

[68] Ср. хотя бы «Сельская дружба»/«Цыганы», «Олег Трупов»/«Евгений Онегин», образ Коня и «Медный всадник» и мн. др.

[69] Ср. тенденцию к «обмирщению» русского ПЯ (Мандельштам 1928: 47—48 и 42) и поэтическую «Азбуку» Хлебникова.

общая тенденция ПЯ «неумолима» (А. Л. Гришунин — Тезисы 1961: 79). Жесткого детерминизма не обнаруживают и внутрисистемные тенденции ЛЯ, но ПЯ обладает гораздо большим числом «степеней свободы». У каждого из стилей ПЯ могут быть свои «столпники», но в целом «инерция стиля» характерна для отдельных идиостилей, но не для ПЯ как целого.

Очевидно, что мы пока не в состоянии даже приблизительно представить линии развития стилей русского ПЯ в XX в. путем интегрирования стилевых оппозиций на множестве представительных идиостилей. Попытавшись изобразить эти линии на схеме, мы обнаружили бы, что не располагаем данными для определения координаты «сложность». Но такая схема нужна, если не для наглядной демонстрации установленных фактов, то как один из способов формулировать вопросы. Если мы мысленно проведем (в системе координат «сложность — время») три ломаных линии, верхняя из которых должна представлять развитие сложного стиля, средняя — классического, нижняя — беллетристического стиля ПЯ, то должны будем ответить, в частности, на такие вопросы: 1) У всех ли стилей ПЯ может временно и вопреки общей тенденции к росту понижаться уровень «сложности»? (По-видимому, это возможно для каждого из стилей порознь или в любых их сочетаниях.) 2) Если да, то все ли возможные сочетания, например, парных падений (при росте или стагнации третьего стиля) имели место в действительной истории русского ПЯ в XX в.? 3) Могут ли линии стилевого развития ПЯ пересекаться или хотя бы соприкасаться и что этому отвечало бы в действительности? 4) Нельзя ли выявить некоторую *полосу нормальной эволюции* стилей ПЯ? 5) Существует ли периодичность (цикличность) в соотнесенности взлетов и падений стилевых линий ПЯ? 6) В какой мере различны линии для прозы и поэзии и как именно они коррелируют? 7) Не следует ли подвергнуть анализу и «маргинальные» стили ПЯ — «убого-графоманский» и «шизофренический»? И т. д.

Исследование вопросов такого рода обнаружит, что́ реально скрывается за иллюзией «простых слов». Художественное творчество требует средств, адекватных тем целям, которыми оно задается. Цели различны и изменчивы, они варьируют в зависимости от идеологии, соци-

альной структуры общества, таланта художника и т. д. Меняются и языковые средства, однако таким образом, чтобы не нарушалась преемственность (несмотря на революционные преобразования) в развитии ПЯ, который должен обеспечить разные способы (стили) общения словесным искусством, различные стилевые течения в литературе.

9.3. Стили ПЯ и стилевые течения в литературе

Понятие стилей ПЯ должно быть так или иначе соотнесено с понятием стилевых течений. Фундаментальной здесь оказывается оппозиция следующих двух тезисов. Установка Потебни, Брюсова и Тынянова (1977 : 509), настаивавших на необходимости сближения истории литературы с историей языка, как бы подрывается убеждением в том, что «установить непосредственную зависимость этапов литературного процесса от периодов в развитии языка невозможно» (Храпченко 1973 : 21) [70]. Этот тезис напоминает и о неудаче попытки связать развитие русского реализма XIX в. с развитием русского ЛЯ нового времени (см. Виноградов 1959).

Между тем «неудача» эта относительна: 1) она свидетельствует о недостаточности установления связей между развитием литературы и развитием ЛЯ, а не развитием ПЯ как целого; 2) «победа» над этой попыткой имела своим следствием и «горе победителям», которые по-прежнему выделяют стилевые течения в литературе «на глазок»; 3) другим своим концом эта «победа» ударила и по лингвистам, вернувшимся к старой нормативистской точке зрения на ЛЯ и ЯХЛ, которая затрудняет диалог с литературоведами (ср. § 6 и Типология 1976 : 22 об идеях Р. А. Будагова).

Можно утверждать (пока в форме тезиса), что литературный процесс и развитие ПЯ в его стилях связаны непосредственно и настолько тесно, что первый без второго всегда будет — в представлении наукой — выглядеть односторонним и малокровным. Чем далее в глубь веков уходят исследователи литературного процесса, тем обычно более тесной — на практике — предстает эта взаимо-

---

[70] Ср. в этой связи «Введение» к работе Типология 1976 : 10—11 и 16.

связь и зависимость (см., например, Лихачев 1967а). Она отчетливо выявляется и в лучших работах о «великих стилях» XIX в. (см., например, серию работ С. Г. Бочарова). Однако, чем ближе к современности, тем более худосочными, как правило, при описании литературных процессов становятся характеристики ПЯ.

Какие «стилевые течения» выделяет, например, современная «типология социалистического реализма» (см., в частности, Овчаренко 1974, Пархоменко 1975)? Это все те же старые знакомые, ходившие ранее под именами «роды, виды и методы».Так, устанавливаются эпическое, лирическое и (!) романтическое течение или, как бы наоборот (с ощущаемой реабилитацией «условного», т. е. «сложного»),— реалистическое, романтическое и (!) условно-метафорическое (Б. Л. Сучков говорит просто о «метафорическом» — 1975 : 66). В качестве одного из течений может утверждаться (или отрицаться) «интеллектуализм», могут также вводиться модификации типа «лирико-философского течения», которое в силу его специфического ПЯ, оказывается, нельзя отнести «к одному течению с лирической прозой» (Пархоменко 1975 : 240) и т. п.

В то же время известно, что ни язык, ни языковые стили всех таких с легкостью выделяемых «стилевых течений» систематически не изучались. Спор о них будет бесперспективным, как и спор о «стиле эпохи», пока все это будет выводиться не из конкретного анализа ПЯ, а лишь из отвлеченных рассуждений и атомарных «иллюстраций». Здесь и надо в первую очередь выяснить, о каких стилях ПЯ мы вправе говорить. Если, далее, нам удается соотнести «стилевые течения» со стилями ПЯ, мы сможем ощутить и в «стиле эпохи» реальное сложное единство стилевых противоположностей, некоторый баланс сближений и контрастов между стилевыми устремлениями.

Так возникает еще одна задача ЛП (см. § 5). Единообразное по принципам, с точки зрения стилей ПЯ, описание представительного множества художественных идиостилей было бы выявлением важнейшего языкового компонента в стилевых течениях современной литературы. Без обращения к общим процессам в области «языка и стиля» так называемый «целостный анализ» тоже будет неизбежно сопряжен с недостатками «атомарного» подхода

к художественному тексту (см. Поэтический строй 1973, Лотман 1972, Анализ 1976).

Форма произведения, конечно, воспринимается непосредственно, однако понимание своеобразия его стиля не может быть достигнуто без углубления как в структуру данного текста, так и в его отношение к другим текстам[71]. Текст — первичная данность, но «суть» произведения — это пересечение внутритекстовых и внешних по отношению к тексту фактов. Недостаточность «закрытого прочтения» текста становится особенно очевидной на фоне реальных идиостилей и стилей ПЯ, которые представляют собой конструкты и непосредственно не воспринимаемы.

Еще более сложным конструктом оказываются стилевые течения. Соотносящиеся с ними стили ПЯ противопоставлены друг другу не так, как «разные языки — по способу выражения тождественного содержания» (Успенский 1969 : 489). Содержание, которое способны передавать разные стили ПЯ и отдельные идиостили, существенно различно. Стили ПЯ асимметричны. Тем не менее подход к общему понятию стиля как к некоторому субъязыку вполне себя оправдывает (см. там же, с. 490—491, 501 и др. о понятии «внутриязыкового многоязычия») как подход «синтетический» (от системы к тексту).

Установка на тот или иной стиль ПЯ, конечно, не является единственной для художника слова. С ней тесно переплетены иные установки: идейно-тематическая, мировоззренческая, нормативно-эстетическая, жанрово-характерологическая, сюжетная, композиционная и т. п. Только известная близость в разного рода установках ведет к возникновению действительных, а не умозрительных «стилевых течений». Расхождений хотя бы в одной из установок, относящихся к вершине их иерархии, достаточно, чтобы стилевое объединение не осуществилось или отторгнуло от себя «примазавшихся»[72]. Расхождения в установке на стили ПЯ играют при этом первостепенную роль. В то же время талант отдельного представителя течения может быть совсем не ярким; важнее — «исповедание

---

[71] Ср. иную точку зрения: Смена литературных стилей 1974 : 4—5.

[72] Северянин обнаружил слишком мало существенных сходств с кубофутуристами, «лефовец» Пастернак очень скоро «отторгнул» от себя «Леф», Хлебникову было не по пути с «Цехом поэтов» и т. д.

стилистической веры». Пристрастия в «борьбе за стиль» (И. А. Виноградов) объясняются тем, что отдельные течения переоценивают свои достижения и потенции, и тем, что сами стили ПЯ неэквивалентны по своим возможностям передавать особо сложное содержание. Пока установки на классический стиль ПЯ более или менее полно отвечают требованиям общества, художественную «модель мира» представляют в эпохе прежде всего или даже исключительно художники этого стиля ПЯ. Но когда требования художественного познания резко возрастают, то неизбежно возрастает и роль художников, ориентирующихся на сложный стиль. В конечном счете сами эти установки определяются не имманентными факторами и не произволом таланта, а мировоззренческими и общеэстетическими соображениями художника, отражающими потребности общества в целом или противоборствующих в нем «двух культур».

«Противоборство» стилевых течений и стилей ПЯ объективно необходимо для нормального развития литературы. Очевидно то существенное воздействие, которое отдельные идиостили и целые стилевые течения оказывают на стили ПЯ. Стилевые течения не только складываются под влиянием стилевой структуры ПЯ, но и сами оказываются мощным фактором ее развития, все равно — осознают это и стремятся к этому отдельные участники литературного процесса или нет. Однажды включившись в литературный процесс, они несомненно влияют на соотношение компонентов в стилевой структуре ПЯ. Общая для всех установка на эстетически значимое творчество делает каждого художника слова любого масштаба участником развития ПЯ.

Часть вторая

ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПЯ



Глава III

О СТРУКТУРЕ СЛОВА В ПЯ

§ 10. ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА/ВНУТРЕННЕЕ СОДЕРЖАНИЕ СЛОВА В ПЯ

10.0. Предварительные замечания

Объект, о котором будет идти речь в этой главе, в ранее опубликованных работах обозначался автором при помощи выражений «экспрессема», а затем — и «внутренняя форма слова» (см. Григорьев 1965 : 26 и след.; 1970; 1971а : 391 — 392; 1974а; см. также Опыт 1973 : 67 и др.). Независимо от терминологических проблем, несомненно, что структура «художественного слова», т. е. слова как единицы ПЯ (в принятой для этой работы терминологии) или «языка художественной литературы» (в более узком значении и менее строгом, как кажется, словоупотреблении; см. главу II), существенно отлична от структуры слова как единицы литературного языка, по-разному, с разной степенью глубины, но в главном сходно воспроизводимой толковыми словарями [1].

Глубинные причины этих существенных отличий следует видеть в принципиально ином отношении ПЯ к категориям отдельного и индивидуального (см. Степанов 1975б) и в преобразовании самой дистинкции ‘язык/речь’,

---

[1] Пока тот несомненный факт, что «слово в поэтической речи оказывается противопоставленным обычному, служащему средством общения»,— следовало бы добавить: повседневного общения — будет рассматриваться как прискорбная заповедь «формализма», литературоведам едва ли удастся сделать слово ПЯ реальным объектом своего исследования (см. статью «Формализм» в СЛТ 1974 : 441). Можно бы и не разъяснять, что противопоставлением, оппозицией не исключается, а предполагается сходство, общность.

как только объектом лингвистического анализа оказывается множество художественных текстов в их языковой специфике. Повторим, что под «языковой спецификой» здесь надо понимать не противопоставление «языкового» — такому «речевому», которое не дотягивает до статуса «языка» и остается, с точки зрения литературного языка, «окказиональным», «субъективным» (если не «субъективистским»), а слияние того и другого: некоторое «новое» речевое явление, неизвестное «старому» языку, открывает в нем те или иные потенции (большей или меньшей мощности, эстетической значимости и общей перспективности) и тем самым начинает или продолжает историю определенного элемента в структуре ПЯ.

«Новое» при этом заключается в кавычки не потому, что его возможно свести к «старому», а потому, что «новое» и «старое» — понятия относительные и абсолютной «новизны» вне рамок той или иной традиции (не всегда очевидной и по-разному расцениваемой) просто не существует. Нередко «новое» — это хорошо забытое «старое», по известному выражению; подробно рассмотрено такое «новое» будет ниже на примерах метафор-сравнений и паронимической аттракции в русской поэзии XX в. (см. гл. V и VI). Сейчас же, прежде чем перейти к анализу конкретного материала, который подкрепит развиваемую здесь концепцию, следует обратиться к ней самой и попытаться обобщить те разрозненные дефиниции «экспрессемы» и «внутренней формы слова», которые предлагались ранее.

Начать полезно именно с последней — с «внутренней формы слова», так как этот распространенный полутермин далее связан с иным содержанием, которое, как кажется, легче представить, отталкиваясь от уже известного, чем следуя за дефинициями абсолютно нового термина — «экспрессемы» (предложенного, впрочем, еще в 1935 г.).

1. Слово в контексте и слово в ПЯ

Естественно, что полноценное овладение языком предполагает не только усвоение и воспроизведение моделей стандартного его употребления, но и осознание способов творческого использования национального языка. Даже в рамках ограниченного запаса слов и конструкций важно

показать учащемуся — как в родном для него языке, так и в иностранном,— что почти с каждой лексической единицей связано в национальной культуре (в литературе и — с ограничениями — в фольклоре) множество эстетически значимых словоупотреблений. Нас сейчас занимает не то, как педагогика осуществляет это требование в своей теории и практике; общеизвестно, что делает она это плохо. Но педагогический аспект поэтики и эстетики слова как единицы ПЯ, в особенности языка стихотворного, является производным от теории художественной речи. Учитывает ли эта последняя специфику слова не в отдельном, конкретном художественном контексте, а в ПЯ?

Ответить на этот вопрос приходится отрицательно. Больше того, распространен взгляд, согласно которому лингвистика и не может не изымать художественное слово «из смыслового и ценностного культурного контекста» (Бахтин 1974 : 276; см. подробнее в гл. II). Этот взгляд тесным образом связан с отрицанием самого понятия ПЯ, но если некритически следовать концепции Бахтина, то лингвистика никогда (или долго еще) не сможет выполнить свой долг перед поэтикой (см. об этом Познер 1973) [2] и педагогикой.

Но если ПЯ — это не только лингвистический, но и эстетический объект, если он ценностно ориентирован, то его структура и структура его единиц, вопреки мнению Бахтина, не может не включать фактов того самого широкого контекста, который Бахтин хотел бы отнести к «металингвистике» (или к транслингвистике; см. Иванов 1967 : 123). То, от чего отвлекается описание литературного языка, в случае описания ПЯ входит в основной корпус исходных фактов. Весь вопрос в том, как охватить эти факты в их движущейся системе.

Контексты употребления некоторого слова как единицы ПЯ очень неоднородны и в эстетическом, и в структурном отношении, они по-разному типичны или нетипичны (в отличие от тех «консоциаций», которые были объектом анализа у Г. Шпербера; см. об этом Степанов 1966 : 242). Тем не менее это не снимает задачи описать круг особо значимых употреблений данного слова (и групп слов) ПЯ с учетом тенденций его развития и не-

[2] Впрочем, следует иметь в виду, что Познер сам скептически относится к понятию ПЯ.

зависимо от «возвеличиванья ложного» или «ложной хулы» отдельных контекстов односторонними приверженцами «содержанизма» или «формализма» (см. Григорьев 1974а).

Проблема отбора из этого круга всего нескольких фактов (в педагогических целях) тем сложнее, чем богаче новейшая художественная история слова. Далеко не очевидно, например, для слова *ветер*, «лучше» или «хуже» *ветер века*, чем *ветер вдохновенья*. Ср. также *отрок-ветер* и *ветер-ворог*; *заливаются ветры, как барды* и *В два пальца, по-боцмански, ветер свистит*; *беспутный ветер* и *ветер, проникший под ребра и в душу*; и т. п. (см. Опыт 1973 : 193—195). Но, выходя за рамки педагогических задач представительного отражения этих богатств, следует учитывать, что «современность искусства — это все то, что сохраняет свою идейную и эстетическую действенность, все то, что читает, смотрит и слушает народ в данный момент — независимо от того, в какое время были созданы эти произведения» (Лихачев 1967б : 114).

Слово ПЯ действительно окружено «ореолом воспоминаний» и переливается «бесконечными оттенками, приобретенными на протяжении веков», как заметил Анатоль Франс [3]. На это же обращали внимание и другие писатели и филологи (см. ниже). Контексты художественного словоупотребления живут десятилетия и века, несмотря на непрерывные изменения в мировоззрении, эстетических идеалах и в денотативной действительности. «Ореолы воспоминаний» и придают многим словам ПЯ историческую, временну́ю глубину. Это касается не только письменной (в том числе авторской) литературы, но и устного народного творчества: пословица *сила солому ломит* так или иначе входит в ореолы каждого из образующих ее слов — единиц ПЯ. В то же время безусловное предпочтение исследователем во всех без исключения случаях одних только «воспоминаний», скажем, фактов классической поэзии XIX — начала XX вв., было бы сопряжено с опасностью архаизации представлений о современном ПЯ. Синхрония современного ПЯ — при всей ее словности, динамичности и широте — не менее важна.

---

[3] Цит. в работе Кожинов 1975 : 269—270.

10.2. Обзор работ о внутренней форме слова (ВФС)

Своей эстетической содержательностью слово ПЯ обязано творческой реализации потенций, объективно присущих этому слову и ПЯ в целом. Процессы высвобождения и использования «выразительной энергии» слова привлекали внимание филологов с тех пор, как слово вообще стало объектом исследования (см., в частности, Гринцер 1976). Со времен Гумбольдта, Штейнталя, Потебни, Марти и Кассирера этот постоянный и разнонаправленный интерес нашел свое выражение и в формулировании особой проблемы, обозначаемой как «внутренняя форма» (далее — ВФ). При этом речь может идти о языке как «духе народа» (Вейсгербер 1926)[4] или о специальной «энергетической теории языка» (Рамишвили 1967), о целостном художественном произведении (Шмелев 1964а) или о «внутренней форме слова» (далее — ВФС) как представительной единицы языка (см., например, Шпет 1927; Виноградов 1947 : 17—18; Винокур 1959 : 246—251 и др.).

Несмотря на огромную литературу вопроса, и в наши дни исследователи отмечают «неопределенность» понятия ВФ. В разной мере привлекая в попытках его экспликации материалы художественной речи (и даже независимо от них), новейшие обзоры литературы тем не менее приводят к выводу о том, что понятие ВФ может быть существенным образом связано со «структурой содержания языковых единиц» (Варина 1974 : 23).

Популярности термина ВФС в литературе последних десятилетий в известной степени противостоит, с одной стороны, его диффузность и многозначность, с другой — довольно легкая заменимость рядом иных, иногда более строгих. См., в частности, работы Звегинцев 1957; Рядченко 1968; Шмелев 1973; в последней, например, термин ВФС разъясняется (и может дублироваться) через выражения «деривационная значимость» (с. 200), «этимологическая форма» слова (с. 206), «деривационная связанность», «мотивированность» (с. 196, 210). В других работах тот же термин выступает как синоним выраже-

---

[4] Выражение «дух народа» по естественной связи может заменяться «душой народа» и популяризоваться независимо от проблемы ВФ и от неогумбольдтианства. О работах Вейсгербера см. Гухман 1961.

ний «этимологическое значение», «этимон», «семантическая (или лексическая) мотивированность» (см., например, Блинова 1972). Ср. также характеристику ВФС как «частного, наиболее простого и наглядного типа этимологии и этимологического значения» (Будагов 1958 : 67).

Характерно, что в этом, достаточно обычном понимании ВФС присуща далеко не всем словам общего языка. Так, процессы семантического опрощения и идиоматизации могут, по мнению исследователей, приводить к «утрате ВФС» (или словосочетания; см. Галкина-Федорук 1951; Рыньков 1968 : 17; Огольцев 1973 : 109; ср. Ройзензон 1965), а некоторые из современных способов номинации, например, активное заимствование иноязычных лексем, приводят к появлению в языке множества «немотивированных» слов, т. е. слов, лишенных ВФ (см. Шмелев 1973 : 209—210; ср. Копанев 1969 : 68). В пределе здесь оспаривается также историческая изменчивость ВФС (Рядченко 1968 — в полемике с В. В. Виноградовым).

Подавляющее большинство упомянутых работ применяло понятие ВФС к фактам общего языка, лишь в отдельных случаях привлекая специфические материалы художественной речи. Между тем уже Потебня связывал понятие ВФС с произведениями искусства, с жизнью слова в них. Несмотря на всю ту критику, которой подвергалось соответствующее учение Потебни (см., в частности Винокур 1959 : 245 и след.), понятие ВФС было несомненно плодотворным в самых разных подходах к ПЯ, не игнорировавших идеи одного из основателей ЛП.

И в тех работах по истории отечественного языкознания, которые оставляют без рассмотрения понятие ПЯ, обычно признается значение развивавшейся Потебней идеи ВФС для общего языкознания (см., например, Березин 1976 : 21, 26 и след.). Когда же внимание исследователя сосредоточивается именно на «лингвистической поэтике» Потебни (см. важную работу Чудаков 1975 : 315), анализ понятия ВФС у этого филолога неизбежно приводит к выводу о необходимости изучения в художественном тексте самого «состава» поэтического образа, соотношения внешней и внутренней формы, которое и создает реальное контекстуальное значение слова (см. там же, с. 335). Последователи Потебни не сумели оценить «грандиозную по замыслу» теорию своего учителя, стремившегося «главным образом постичь взаимоотноше-

ние структурных элементов слова и самого текста» (там же, с. 336 и 337). Многократно подвергавшаяся критике аналогия между художественным произведением и словом — «центральное положение» поэтики Потебни (там же, с. 344) — еще ожидает своего переосмысления и развития. Ведь «величественная, но незаконченная постройка, которую представляет собой теория лингвистической поэтики Потебни» (там же, с. 354),— это не только «памятник старины», но и контуры будущей теории, стимул к ее построению.

Типичными для нашего времени оказываются те работы из области ПЯ, в которых внимание обращено на случаи «оживления ВФС» в художественной речи (например, Ханпира 1972; Хижняк 1974—1976). Заметно, однако, что и здесь термин ВФС выступает как удобное, однако вовсе не обязательное обозначение тех процессов «этимологизации» и «вторичной мотивации», о которых можно говорить и в более строгих терминах. Тем самым и в исследованиях, связанных с фактами ПЯ, «ВФС» нередко предстает как некоторое «удвоение сущностей».

В самом деле, в теории ПЯ понятие ВФС чаще всего определялось как ономасиологический «признак», своеобразный «символ», некоторый «образ» («óбраза»), наконец, как «созначение» (см. в этой связи Шор 1926). Попытка Г. О. Винокура (в полемике с Потебней) свести ВФС в ПЯ к общенародным значениям, мотивирующим образные применения (Винокур 1959 : 248; ср. Рыньков 1967 : 141), очевидно, тоже могла восприниматься как своего рода «удвоение сущностей». Во всяком случае лексикографы ПЯ по-прежнему говорят об «оживлении» не ВФС, а конкретных «общеязыковых значений» (прямых или переносных) или о фактах «поэтической этимологии» и т. п. (см. Словарь М. Горького 1974; Опыт 1973) [5].

Таким образом современная практика лингвистических исследований едва ли особенно нуждается в полутермине ВФС — понятие мотивированности и ряд других понятий здесь оказываются и более строгими и в какой-то мере более общепринятыми. ВФС все еще используется как традиционное обозначение тех явлений, которые лингви-

[5] Применительно к диалектной лексике речь идет соответственно о «народной этимологии» (см. Блинова 1972). О «поэтической этимологии» см. гл. VI.

стика глубоко изучала в последние десятилетия и независимо от потебнианских представлений. Однако обозначение это не совсем удобно, поскольку оно не укладывается в систему других современных терминов (*форма — субстанция, содержание — выражение* и т. п.) и каждый раз нуждается в разъяснениях [6].

Все это позволяет сделать вывод об относительной «свободе» выражения *ВФС* от однозначного содержания, о возможности связать его со специфическими объектами ЛП, объяснить их с его помощью.

10. 3. Идеи Веселовского, Шпета и Волошинова. «Деривационная значимость» слова

В более или менее дальней филологической истории термина *ВФС* можно отметить по крайней мере три идеи, существенных для исследования структуры слова в ПЯ. Через семь лет после выхода в свет работы Потебни «Мысль и язык» (1863) А. Н. Веселовский высказал замечательную мысль об обогащении в н у т р е н н е г о с о д е р ж а н и я слова в ПЯ. Контекст этого высказывания (за много лет до Соссюра и Косериу) сейчас во многом устарел, но полезно привести его в некоторых подробностях, помогающих уяснить идею исследователя (как хотелось бы теперь ее понимать):

«Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их ⟨...⟩ новым пониманием жизни ⟨...⟩. ⟨...⟩ история языка предлагает нам аналогическое явление. Нового языка мы не создаем ⟨...⟩; фактические изменения ⟨...⟩ не скрадывают первоначальной формы слова, или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений ⟨...⟩ Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности» (Веселовский 1870 : 13; полнее цит. Виноградов 1963 : 173—174).

В совсем иной — философско-филологической — традиции следует выделить четкое разграничение Г. Г. Шпе-

---

[6] См. содержательную работу Варина 1976, в которой, впрочем, совсем не учтены лингвопоэтические «уроки Потебни».

том понятий логических и поэтических ВФ и введение этих последних в определение широко понимаемых тропов. «Внутренние формы ⟨...⟩,— писал он,— суть о т н о ш е н и я, в которых термины — внешние звуковые формы и предметно оформленное смысловое содержание» (Шпет 1927 : 128). Формы преобразования действительности «согласно самой идее художественности», рассматриваемые «как формы образования слов-тропов, суть,— с этой точки зрения,— поэтические внутренние формы, законы образования поэтической речи» (там же, с. 150). Поэтому «⟨...⟩ поэтическая (тропированная) речь, со своими „производными" внутренними поэтическими формами (тропами) ⟨...⟩, противополагается речи прозаической с первичными внутренними логическими формами⟨...⟩» (там же, с. 162).

По-видимому, независимо от Веселовского и Шпета[7] своеобразное и глубокое обобщение их идей дал один из учеников М. М. Бахтина — В. Н. Волошинов. Не прибегая к понятию ВФС, но явно имея в виду «внутреннее содержание слова» в ПЯ, он настаивал на том, что «ни одно слово не дано художнику в его лингвистически[8] девственном виде. Это слово уже оплодотворено теми жизненными ситуациями и теми поэтическими контекстами, в которых он встречался с этим словом» (Волошинов 1930 : 231). То, что идея Волошинова не получила должного развития в отечественной лингвистике, можно объяснить, пожалуй, лишь преимущественным вниманием в ней в последующие годы к «нормативной», по классификации Пешковского, точке зрения на язык. «Пражцы» же шли своим путем, независимым от Волошинова, и успешно развивали другие стороны учения о ПЯ (см. Булыгина 1964; Мукаржовский 1976 и там же «Послесловие»).

Наконец, третья идея, которую следует отметить, связана с более поздней работой Г. О. Винокура. Уже в 1946 г. он распространил понятие ВФ на область грамматики (Винокур 1959 : 250 и след.; ср. Чичерин

[7] А также от А. Франса (см. выше) и А. Белого, у которого близкие идеи встречаются в разных работах (см. Белый 1917 и 1922, ср. Опыт 1973 : 46 и 67).

[8] В этой работе Волошинов всячески предостерегает от ориентации поэтики на лингвистику (в его понимании — имеющую очень ограниченные задачи).

1968 : 42—45; Федоров 1969 : 46—48); через год в специальной статье, посвященной понятию ПЯ, ученый выдвинул принципиально важную идею об относительности понятий «форма» и «содержание» в связи с ВФС в ПЯ: «Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения» (Винокур 1959 : 390). Несколько расширяя и обобщая мысль исследователя и соотнося ее с идеями Веселовского и Шпета, можно сказать, что в процессах вторичного (эстетического) знакообразования уже известные (и часто хорошо знакомые) словесные знаки функционируют как единые, но относительно самостоятельные в своих «планах» объекты поэтической рефлексии, как содержательные формы, получающие каждый раз новое, художественное содержание[9].

Продолжительное время эти идеи не получали сколько-нибудь существенного развития. Однако постепенное возвращение ПЯ в круг объектов лингвистики и обоюдоострое стремление отдельных литературоведов строить «свое языкознание» (см. выше гл. I) привели к тому, что понятие ВФС снова начинают связывать с обнаружением «скрытых сил слова» в поэтическом контексте (Чичерин 1968 : 41 и след.), с «внутренним строем» слова в ПЯ. Несомненно полезно «эстетическое понимание» ВФС. В лингвистическом же отношении особенно перспективной выглядит связь представлений о ВФС с идеями, касающимися «деривационной значимости» слова, с анализом «деривационных отношений» в лексике (Шмелев 1973), непосредственно подводящих исследователя к более широкому, чем обычно, взгляду на семантическую структуру слова.

II.4. О работах Флоренского и Бахтина

В последнее десятилетие проблема ВФС снова становится «модной» уже не только в лингвистике, но и в литературоведении. Поучительные размышления А. В. Чичерина (цитированные выше и др.) могут быть сопоставлены с пропагандой идей Потебни и Г. О. Винокура о ВФС в ряде работ В. В. Кожинова. Если вывод лингвиста, об-

[9] Идеи Волошинова и Винокура послужат фоном, когда ниже, в § 11, пойдет речь об оппозиции Бахтин/Винокур.

ратившегося к этой проблеме в середине 50-х годов, сводился к тому, что ВФС «относится не к явлениям семасиологическим, а к явлениям ономасиологическим и поэтому имеет значение преимущественно для этимологических исследований» (Звегинцев 1957 : 196; более чем спорный вывод; работы Винокура автором не учитывались), то литературоведы сейчас справедливо видят во ВФС, в понимании Винокура, некоторое глубокое указание на специфику художественной речи. Так, пусть с оговорками и с выпадами против лингвистики, из суждений Винокура о ВФС в ПЯ выводится мысль о том, что «художественная речь имеет совершенно специфический словарь, где родственны не те слова, которые являются родственными (этимологически) в обычной речи, а совсем другие слова, не имеющие между собой ничего общего в обычной речи» (Кожинов 1964 : 45; ср. Кожинов 1975 : 268—269)[10].

Недавняя работа лингвиста, специально посвященная отражению работы сознания в лексико-семантической системе языка (Абаев 1970), обходится без понятия ВФС[11]. Впрочем, тем временем и призывы литературоведов (к кому?) развивать учение о ВФС и о ВФ произведения остаются призывами вот уже более десяти лет (ср. Тимофеева 1962 : 43, 270, 283), а на практике понятие ВФ прилагается к чему угодно, как расхожая штампованная метафора. Даже ритм серьезный литературовед может назвать «внутренней формой стихотворной речи» (Орлов 1965 : 45), и это лишний раз демонстрирует диффузность представлений о ВФ и в науке о литературе. Нет ничего удивительного, что ни в СЛТ 1974, ни в КЛЭ не включены соответствующие статьи.

В то же время следует обратить внимание и на такое обстоятельство. Среди опубликованных в последние годы работ П. А. Флоренского одна специально посвящена проблеме структуры слова (Флоренский 1973). Для идей этого автора характерно понимание ВФС как «души слова», как «семемы», с которой связаны «интимно-личностные» оттенки индивидуального пользования языком (см. примечания С. С. Аверинцева — там же, с. 369—370). И без

[10] Ср. также обсуждение вопроса о ВФС в работе Муратов 1977.
[11] Ниже в другой связи будет затронута более ранняя работа В. И. Абаева, интересная и в этом отношении (ср. Трубачев 1976 : 171).

того неоднозначное понятие ВФС получает здесь еще одно истолкование, перекликающееся, как когда-то у Потебни, но в ином аспекте, с поэтическим творчеством (см. там же, с. 372).

Не менее характерны в этом отношении и актуальные публикации работ М. М. Бахтина. В учении этого исследователя о «внутренней диалогичности слова» проблема ВФС как будто не рассматривалась в качестве самостоятельной и перспективной. Однако ряд его высказываний позволяет считать, что ВФС была для Бахтина обозначением «глубинных пластов» слова и «языкового мировоззрения» (см. Бахтин 1975 : 97—98). Больше того, отмечая наличие в рамках единого национального языка множества «словесно-идеологических и социальных кругозоров», исследователь приходил к утверждению о том, что «тождественные абстрактные элементы языка внутри этих различных кругозоров наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат по-разному» (там же, с. 101). Здесь — несомненная перекличка с приведенными выше высказываниями Веселовского и Волошинова (ученика и alter ego Бахтина). По мнению Бахтина, в языке нет никаких нейтральных, «ничьих» слов и форм: «он весь оказывается расхищенным, пронизанным интенциями, проакцентуированным» (Бахтин 1975: 106). Поэтому «каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило <...>», следовательно в слове неизбежны «контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные)» (там же).

10.5. Итоги обзора. Определение ВФ

Отметим прежде всего перспективность дальнейшего синтеза разных взглядов на слово как единицу ПЯ. Идеи «внутреннего содержания» слова в ПЯ (Веселовский), специфической для художественной речи «поэтической» ВФС (Шпет), «оплодотворения» художественного слова ситуациями и контекстами, которыми это слово «пахнет» (Волошинов и Бахтин), относительности понятий «форма» и «содержание» применительно к слову в художественной речи и особого деривационного родства слов в ПЯ (Винокур и Шмелев), наконец, идея тематически неисчерпаемой «внутренней диалогичности слова», «проакцентуированного языка» и особенно — слова как «аб-

бревиатуры высказывания» (Бахтин; см. 11.0) — вот тот круг идей, который прежде всего должен быть осмыслен при постановке вопроса о структуре слова в ПЯ.

Поскольку очевидно, что поиски «черты оседлости» для квазитермина *ВФС* все еще не увенчались успехом, лингвист получает право переосмыслить понятие ВФ в свете иной, выявленной этим обзором традиции. Представляется целесообразным приписывать ВФ не обычным словесным знакам, а именно словам как единицам ПЯ — экспрессемам. И не только словам, а единицам всех уровней ПЯ. Вот один из выводов, в котором, как кажется, предпринятый обзор может укрепить исследователей.

ВФ можно в этом случае определить как совокупность существенных художественных употреблений некоторой единицы ПЯ, исторически изменчивое общественно значимое множество контекстов ее употребления.

Вообще говоря, то же самое значение может быть выражено и с помощью термина *внутреннее содержание*, что наглядно показывает единство «содержательной формы» и «формируемого содержания» в ПЯ и в художественной речи. Если тем не менее кажется предпочтительным термин «внутренняя форма слова», то лишь потому, что он подчеркивает (1) именно лингвистический аспект проблемы, зависимость содержательной структуры художественного слова от способов организации контекстов его употребления в плане выражения и (2) связь с традицией использования термина ВФ(С)[12].

Проблемы, которые возникают для ВФС в предложенном здесь понимании — это (1) проблема неотделимости слова ПЯ от контекстов художественной речи; (2) необходимость описать, представить эти контексты как некоторую парадигму в отношении преобразуемого в них слова; (3) вопрос о том, каковы критерии отбора из множества достаточно значимых контекстов (для отдельных слов ПЯ — огромного) ограниченного количества представительных с точки зрения ВФС, как она определена выше.

---

[12] Ведущая роль содержания этим, конечно, никак не подрывается. Как писал Леонид Андреев, «форма была и есть только граница содержания, те плоскости, что ограничивают ее [так!] вовне, следуя изгибам содержания, законам и прихотям существа» («Письма о театре»).— Ср., отчасти по контрасту, работу Уэллек 1958.

Такого рода ВФ обладают (хотя бы потенциально) все без исключения структурные элементы ПЯ, в том числе и способы словопреобразования (см. ниже главы, посвященные метафорам-сравнениям и паронимической аттракции). Такие ВФ могут «размываться», с течением времени терять или оставлять где-то на периферии парадигмы некоторые контексты, получившие более или менее кратковременную известность (часто — признанные главным образом модой), но не оказавшие значительного влияния на развитие ПЯ и искусства слова или имевшие значение в ограниченных локально-временных и социальных рамках[13]. Другие контексты по аналогичным, хотя и с иным знаком, в конечном счете экстралингвистическим, причинам занимают свое место во ВФС со значительной задержкой относительно времени их появления.

В структуре ВФС известную роль может играть и своего (и очень разного) рода «отрицательный языковой материал», т. е. в данном случае — не столько языковые и стилистические ошибки и «неправильности», сколько эстетически безвкусные контексты, по-разному оцениваемые «беллетристические шаблоны», талантливые пародии и заведомо эпатажные строки (типа раннебрюсовских). Основное же содержание ВФС составляют, естественно, те контексты, которые отобраны длительной культурной традицией, с одной стороны, и перспективными тенденциями развития ПЯ (во взаимодействии традиций и новаторства) — с другой.

Если с собственно лингвистической точки зрения актуальную ВФС в ПЯ определяет отображение на контекстах употребления слова некоторого множества взаимодействующих способов словопреобразования, то с экстралингвистических позиций множество различных ВФС можно представить как относительно устойчивое, но динамическое равновесие, как меняющийся результат борьбы за место в них самых различных направлений в эстетике и этике — идеологических факторов в истории культуры.

---

[13] В XX в. это можно проиллюстрировать популярными «в свое время» и «в определенных кругах» контекстами, например, из поэзии Бальмонта или Северянина. Истинно «творческие» контексты (ср. Махмудов 1965) остаются во ВФС «на века».

Игнорирование художником слова ВФ (в указанном смысле) приводит к общеизвестным тяжелым последствиям: «клишированности художественного мышления», «инерции стиля» (вплоть до самоповторений и неосознанных плагиатов), к примитивизму поэтики или к увлечению «внешними формами» и разобщенности уровней в художественном тексте, к утрате «чувства ПЯ», автопародиям и т. п. Здесь возможны аналогии с «эстетическими кодами» других видов искусства. Игнорировать ВФ недопустимо не только для художника, но и для воспринимающего искусство: знакомство с «глубиной» поэтического слова как единицы ПЯ не может не сказаться на «ясности» любого слова «в нашей памяти», о которой говорят строчки из двенадцатистишия Д. Кугультинова «Почитатели Гамзата...» (перевод Ю. Нейман):

Города, селенья, страны в нашей памяти ясны
Лишь тогда, когда делами их прославили сыны.
И должно быть, каждый город, если он не знаменит,
Страстно ждет того, который смысл названья обновит
И вдохнет в глухие звуки часть живой своей души...
Просит город: «Долгожданный!.. О, явись! О, поспеши!»

Это, так сказать,— точка зрения самого слова на свою ВФ. Это же — точка зрения тех поэтов, которые, как Малларме, любят слова «за их возможное значение больше, чем за их действительный смысл» [14].

Таким образом ВФС развивается одновременно и как нечто (1) уже сотворенное, и как (2) творящее, и как (3) творимое. Она априорна в том смысле, что дана нам до нашего обращения к слову, предшествует данному словоупотреблению, но от творческого подхода к слову зависит, в какой мере «апостериорное содержание» этого слова будет отличаться от «априорного». «Самодвижение языковой материи» выступает здесь как процесс, тесно связанный с активным использованием языка, как взаимодействие объекта и субъекта. Воспользовавшись метафорой Бахтина и развивая ее, можно сказать, что внутренние формы слова в ПЯ — это «аббревиатуры» нашего отношения к слову.

Правомерен вопрос: а как же в таком случае предлагается называть ВФС в «добром старом» смысле? Что

[14] См.: *Гурмон Р. де.* Книга масок. М., 1913, с. 20.

«оживляется» или «восстанавливается» под пером писателя, если иметь в виду не только факты обычной деривации, стандартных производных значений и т. п. (ср. *подснежник, лиса* 'о человеке', *стреляный воробей* и т. д.), но и «говорящие» собственные имена в художественных текстах, и многочисленные каламбуры с фразеологизмами, и те прямые значения, которые, по Г. О. Винокуру, мотивируют «значения поэтические»? Как кажется, словосочетание *этимологический образ* (см. Гаспаров 1974 : 306) выражает понятие, которое способно охватить всю эту пеструю совокупность явлений (ср. также Трубачев 1976).

§ 11. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В КОНЦЕПЦИЯХ БАХТИНА И ВИНОКУРА

11.0. Оппозиция Бахтин/Винокур

Сопоставление взглядов Бахтина и Винокура затруднено тем обстоятельством, что, говоря о ПЯ и о художественном слове, они часто в одни и те же термины или обозначения, вкладывали разный смысл. Но, как было показано в § 10, оба они, хотя и с разных сторон, близко подошли к проблеме внутреннего содержания художественного слова как единицы ПЯ, так что внешние и даже глубокие различия в общих концепциях этих ученых не должны нас останавливать на пути к конструктивному освоению и обобщению их идей о тесной связи художественного языка и художественной речи, слова и контекста, лингвистики и «металингвистики» (т. е. «транслингвистики», лингвистики текста).

Сопоставление концепций, естественно, требует критического их рассмотрения.

11.1. Слово как «аббревиатура высказывания» (Бахтин)

Не только словосочетание типа *Все высокое и прекрасное* «пахнет контекстами» (Бахтин 1976 : 128), но и — в принципе — любые слова любого национального языка. По выражению Бахтина, «и одно слово может стать двуголосым, если оно становится а б б р е в и а т у р о й вы-

сказывания (то есть обретает автора)» (там же, с. 128—129; разрядка моя.— *В. Г.*). Эта глубокая формула, к сожалению, не получившая у ее автора достаточного развития, заслуживает особого внимания в свете выделенных выше идей, касавшихся ВФС и так или иначе связанных с внутренним содержанием слова как единицы ПЯ.

Бахтин постоянно говорит о «двуголосости» и о «диалогичности» слова в тексте. Слово в языке он противопоставляет высказыванию (и его возможной однословной «аббревиатуре»), лингвистический анализ — «чисто смысловому» (там же, с. 129), «лингвистические» отношения элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании — «металингвистическому» характеру высказывания (речевого произведения) (там же, с. 136). Предметом лингвистики, по Бахтину, оказывается только «материал», только «средства» речевого общения, а не «диалогические отношения» между высказываниями (там же, с. 140). Ш. Балли и А. Сеше, приписав Соссюру печально знаменитую фразу о том, что «единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя» (см. Слюсарева 1975: 93 и след., 15—16), сыграли роковую роль и в формировании лингвистической концепции Бахтина. Автор не располагает сведениями о том, как М. М. Бахтин относился к прогрессирующим исследованиям в области «лингвистики текста». Но остается фактом, что предмет лингвистики он понимал лишь как отношения внутри системы языка, а речь, текст, высказывание относил к «металингвистике», заостренно противопоставив этот окказионализм его производящей основе — лингвистике.

Здесь не может быть развернута критика лингвистической концепции Бахтина — особая и очень актуальная проблема. Чтобы эту критику удалось сделать конструктивной, необходимо прежде всего выделить особо глубокие идеи филолога-философа, ожидающие разработки. Для развиваемого понятия ВФС такую идею можно обнаружить и в следующей краткой бахтинской записи, четко формулирующей нетривиальный взгляд на слово: «Слова и формы как аббревиатуры или представители высказываний, мировоззрений, точек зрения и т. п., действительных или возможных. Возможности и перспекти-

вы, заложенные в слове; они, в сущности, бесконечны» (Бахтин 1976 : 142).

В другом месте той же работы М. М. Бахтин подчеркивает, что слово — это «не дуэт, а трио», имея в виду не только говорящего и слушающего, но и те голоса, которые звучат в «преднайденном автором слове» (с. 144). Тем самым делается шаг в сторону понимания слова как аббревиатуры полилога (см. ниже § 13), а не отдельного высказывания. Это — шаг в сторону понимания слова как единицы ПЯ, т. е. языка с установкой на творчество (ср. с. 147, где Бахтин напоминает известный афоризм Пушкина о лексиконе и книгах). Но это только шаг, поскольку далее (с. 149) речевое общение опять-таки противопоставляется языку (см. также с. 140 и др.), и такое противопоставление остается устойчивым.

Между языковыми единицами, утверждает Бахтин, «как бы мы их ни понимали и на каком бы уровне языковой структуры мы бы их ни брали, не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. п.)» (с. 148). Неясно, в какой мере исследователь все же допускал возможность диалогических отношений внутри языковых единиц, в какой мере то «трио», о котором он говорил, оказывалось разрешенным и для языка, а не только для конкретного высказывания, речевого общения, речевых произведений. Будучи последовательным, он, очевидно, и не мог не вывести их за пределы «чисто» лингвистических отношений. «Чистота» лингвистики, на которой он настаивал, выглядела удручающе (для лингвистики) стерильной. В «дистиллированной воде» науки о языке М. М. Бахтину казались неуместными «водоросли» высказываний (если вспомнить стихотворение Л. Мартынова). Упоминаемая им «эстетическая лингвистика» знаменовала, на его взгляд, «выход за пределы лингвистики (в строгом и точном ее понимании)», неправомерный и для В. В. Виноградова, который, пусть лишь «отчасти», но все же «контрабандой» вводил социально-идеологическую характеристику языков и стилей (с. 141—142).

Решение вопроса о «природе слова» Бахтин определенно искал в «диалоге», в речевом произведении, в том «третьем», «высшем нададресате», который способен понять автора (рано или поздно) независимо от реального адресата. «Для слова (а следовательно, для человека)

нет ничего страшнее *безответности*» (с. 150) — это означает, что с л о в о Бахтиным берется не в действительно строгом лингвистическом смысле (как фонетическое слово, как словарное слово и т. п.), а как некоторый синоним высказывания, речи, языка. В этом же плане прежде всего его интересовал, по-видимому, и «микромир слова», слова как отдельной речевой данности, слова в контексте, но в отвлечении от статуса слова как единицы языка (с. 151; ср. Бахтин 1963 : 242).

Такого рода отвлечение не было и, конечно, не могло быть исключительно полным и последовательным. Переходы от контекстного словоупотребления к слову-типу происходили незаметно, отдельное, особенное и общее в художественном слове не разграничивались (см. Степанов 1975б), но структура слова как проблема структуры языка настойчиво напоминала о себе, в частности при противопоставлении Бахтиным «прозаического» и «поэтического» слова. Это заметно, например, в следующей аналогии между «внутренней диалогичностью» и «метафорической энергией»: «〈...〉 внутренняя диалогичность художественно-прозаического двуголосого слова никогда не может быть исчерпана тематически (как не может быть тематически исчерпана и метафорическая энергия языка) 〈...〉» (Бахтин 1975 : 139).

Однако мысль исследователя обращена не столько к этой потенциальной и уже реализованной «энергии», сколько к конкретному тропу как представителю «поэтического слова», привлекаемого лишь для заострения специфики слова «прозаического», «романного». Так, утверждается, что «〈...〉никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его» (Бахтин 1975 : 141).

Едва ли эта характеристика поэтического слова справедлива.

Во-первых, троп как раз служит появлению в привычном слове нового «голоса», нового авторского «акцента», который внутренне полемичен по отношению к «старому», общеязыковому голосу, хотя и опровергает не его смысл, а лишь устанавливаемые им пределы применения

слова. Этот факт не нуждается в иллюстрациях, так как по определению характеризует любую авторскую метафору. Впрочем, далее М. М. Бахтин и сам допускает, что возможна и «поэтическая двуголосость», однако не признает ее «подлинной» (с. 142—143). Конечно, если сопоставлять огромное пространство романа с ограниченным пространством отдельно взятого лирического стихотворения, то легко прийти к противопоставлению «слова в прозе» и «слова в поэзии». Но всегда ли соизмеримы эти пространства? Тем показательнее в поэтических текстах соседство таких разных нетропеизированных «голосов», как, скажем, *сволочь* и *очи* у Вознесенского («В эмигрантском ресторане»), или сочетание просторечного *телятник* 'вагон' со счастливо найденным индивидуально-высоким *всю смерть* у Межирова («Паровозного пара шквалы...»; см. в этой связи Григорьев 1969в : 215). Многие контрасты стихотворной речи представляют собой специфическую форму современной художественной двуголосости, в которой Бахтин отказывал «поэтическому символу» (возможно, ориентируясь главным образом на условность ПЯ в былые эпохи).

Во-вторых, претензия к метафоре кажется необоснованной; ведь метафора по своей природе сопротивляется развертыванию присущего ей смысла «в две реплики диалога». Тем не менее не так уж редко поэтам удается преодолеть сопротивление тропа и разнести семантические составляющие метафоры в полемические одна по отношению к другой «реплики». Такова, например, метафора *вздыхать* у Маяковского («Рабочим Курска...»):

Где бульвар
вздыхал
весною томной,
не таких любовей лития,—
огнегубые
вздыхают топкой домны,
рассыпаясь
звездами литья [15].

[15] См. Опыт 1973 : 197, где характеристика слова *вздыхать* сочетает знаки для метафоры, повтора и двойного плана. Для полноты характеристики этого конкретного словоупотребления, видимо, следовало бы отметить и контраст или/и полемичность контекста.

«Диалогические отношения предполагают язык, но в системе языка их нет» (Бахтин 1976 : 139). Если задаться вопросом, какой язык здесь и обычно в других местах имеет в виду автор, выяснится, что это — общелитературный язык, слова которого действительно не являются «аббревиатурами высказываний». Между прочим, когда Бахтин говорит о «двуголосости», то эта характеристика чаще всего прилагается им к слову. Что касается «диалогических отношений», то они теснее связаны у него с синтаксисом, с предложением, а прежде всего с высказыванием (понимаемым специфически). Только сплошное обследование всего наследия Бахтина (и его учеников) позволит с уверенностью ответить на вопрос о том, чем признак «двуголосости» отличен (если отличен) от «диалогических отношений». Пока, имея в виду непосредственные задачи главы, можно оставить его в стороне, чтобы перейти к совсем краткому рассмотрению только одного, но очень популярного тезиса Г. О. Винокура, тесно связанного как с понятием ВФС, так и с общим вопросом о ПЯ.

11. 2. Тезис Винокура о действительном и буквальном смысле

Оппозиция Винокур/Бахтин не принадлежит к числу явных. Сходства и различия в их взглядах на художественное слово не обнаруживались в прямой или даже косвенной полемике между ними, нельзя говорить как будто и о непосредственном влиянии одной концепции на другую. В то же время взгляды этих ученых представляют собой определенные и все еще актуальные этапы в развитии концепций (лингвистических, с одной стороны, и литературоведческих — с другой) поэтики слова. При этом отечественную литературу вопроса в наши дни характеризует большее внимание литературоведов к идеям Винокура, чем лингвистов — к идеям Бахтина. Это не значит, конечно, что работы Винокура уже полностью освоены лингвистами.

Пожалуй, все филологи согласны в том, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Винокур 1959 : 390). Но важно договориться об однозначном понимании этого утверждения. Во-первых, о каком слове идет речь? О сло-

ве в некотором конкретном художественном контексте или о слове как типе, как единице ПЯ? Если имеется в виду лишь контекстное словоупотребление (а это следует из всего рассуждения автора), то тезис Г. О. Винокура можно поставить под сомнение. Слово «никогда» пришлось бы заменить, скажем, на «часто», так как для отдельных слов (прежде всего «строевых») и, например, для прозы в отличие от поэзии, для эпоса в отличие от лирики не менее характерна и невозможность установить, в чем же, собственно, заключаются различия между «действительным» и «буквальным» смыслами (ср. Григорьев 1971б : 468).

Во-вторых, что имеется в виду под «буквальным смыслом» художественного слова? По-видимому, его нормативный смысл как единицы литературного языка. Иначе говоря, здесь «действительный смысл» художественного слова в определенном контексте соотносится с нехудожественным употреблением его нормативного «омонима» и только с ним. Однако при всей важности и необходимости такого соотнесения оно едва ли может считаться достаточным для выявления всей специфики художественного слова как лексемы (и экспрессемы), преобразуемой по-разному в разных контекстах. Как соотносится данное словоупотребление с другими употреблениями того же слова как единицы ПЯ — вопрос, отчасти затрагиваемый Бахтиным в понятиях «аббревиатуры высказывания» и «двуголосости»,— этим вопросом Винокур не задается.

Если таким образом однозначность в понимании тезиса Г. О. Винокура достигается достаточно легко, то это лишь на первый взгляд. Постановка к этому тезису ряда вопросов обнаруживает, что контекстное употребление художественного слова не соотнесено у исследователя ни со структурой слова в ПЯ, ни с другими контекстными употреблениями этого слова. Инерцией излишне прямолинейного и лишь одномерно-речевого «дососсюровского» понимания идей Винокура можно объяснить как отказ от понятия ПЯ в некоторых работах по писательской лексикографии, так и связанные с этим разноречия во взглядах на проблему так называемых «упаковочных слов».

§ 12. К ВОПРОСУ ОБ «УПАКОВОЧНЫХ СРЕДСТВАХ»

12. 0. «Упаковочные средства» в языке и в речи

Вопрос об «упаковочных средствах» не должен казаться частным и тем более совсем маргинальным (если не тривиальным) для теории ПЯ и при обсуждении проблем структуры художественного слова. Налицо поразительная стойкость непризнания этого класса словоупотреблений и — соответственно — лексических единиц со стороны ряда авторитетных исследователей. Если не признавать возможности появления «упаковочных средств» ни в одном тексте, то вопрос об их наличии в языке вообще не возникнет. Любопытно, однако, что признание за ними речевого статуса еще не ведет исследователя непременно к выделению соответствующей категории в «языке писателя» и далее в ПЯ. Даже приходя к выводу о том, что в тексте часть знаменательных слов «стоит на пути семантического выветривания, на пути превращения в упаковочный материал» (Язикова 1973 : 89), лексикограф может тем не менее считать, что «в языке писателя 〈...〉 нет упаковочных знаменательных слов» (там же).

Из того, что практически любая единица ПЯ может быть актуализована в художественной речи, не следует, что мы не должны принимать во внимание принципиальные различия в частоте актуализаций и в потенциальных запасах экспрессии у разных единиц языка. Пожалуй, лишь в отношении метаязыковой функции слова ПЯ примерно равномощны как объекты возможной художнической рефлексии [16].

Все слова в подлинно художественном тексте «эстетически значимы», несут обычно ту или иную «образную функцию», не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого. Определяя в тексте центры, узлы «художественной экспрессии», никто из лингвистов, насколько известно (после той критики, которой подверглись взгляды А. И. Ефимова; см., например, Виноградов 1963 : 95 и след., 119 и др.),

---

[16] См., например, факты, анализируемые в работе Сиротина 1972. Хотя исследователь и не обращает на это внимания, но собранные в статье из произведений Горького случаи «особого наполнения» в тексте «самых обыкновенных слов» (с. 50) оказываются — за редкими исключениями — контекстами именно метаязыкового характера.

не ограничивает «высокую экспрессивность», «выразительность» произведения «особыми формами речи». Столь же странно выглядело бы такое заведомое ограничение и понятия «художественности, эстетичности». Неправомерность и нелогичность заключений от признания «упаковочного материала» к некоей концепции, сходной с концепцией А. И. Ефимова (см. Борисова 1973 : 92 и др.), мог бы показать такой пример (если даже забыть о прямой критике Ефимова — см. Григорьев 1965 : 24—25). Достаточно понять условность формы термина *эстетическое значение*, чтобы не приписывать Б. А. Ларину и его ученикам мысль о том, что остальные «значения» (например, «авторские», «переносные» или «образные», выделяемые в «Словаре М. Горького»), в их глазах, «неэстетичны» [17].

Если построить «оппозицию авторитетов» — противников и сторонников идеи об «упаковочном материале», то сама по себе она не прояснит суть спора: Храпченко (1972 : 135), Пешковский (1927), Ларин (1962), Лотман (1964 : 123), Сорокин (1960 : 21—24), Ковтун (1962), Борисова (1973).../ Щерба (1957 : 32, 39), Энгельгардт (1927 : 80), Виноградов (1963 : 65), Винокур (1959 : 250), Степанов (1965 : 286), Бабкин (1970 : 214–219), Язикова (1973)...[18]. Между тем полемика достаточно остра [19].

12. 1. Анализ контраргументов

Можно, оказывается, и признавая существование «упаковочного материала» в языке, отрицать тем не менее его возможность в художественной речи (Борисова 1973 : 94 и др.). Чем обосновывается это отрицание?

(1) Тем, что «всякое речевое употребление индивидуально», поскольку писательское словоупотребление имеет «системный характер», а «каждое речевое средство предопределено замыслом» (там же, с. 94—95). Слова

[17] В Словаре М. Горького (1974 : 48, 50) противники «упаковочных средств» тем не менее считают возможным даже выделять категорию «эстетически значимых слов».

[18] М. Б. Борисова некоторых естественных сторонников «упаковочного материала» склонна причислять к его противникам (1973 : 93). Это касается, в частности, В. В. Виноградова и Г. О. Винокура.

[19] При этом аргументы и контраргументы, связанные, в частности, и с вопросом о «полных словарях», нередко остаются без ответа.

«всякое», «каждое» и «предопределено» нельзя признать в этой аргументации вполне строго употребленными. Если «всякое», то почему же сами составители Словаря М. Горького все же позволяют себе множество «индивидуальных» употреблений отбрасывать в словоуказатель?

Горьковское значение у слова *безглазый*, несомненно, можно назвать «авторским», «эстетическим», «образным» и т. п.— оно бросается в глаза. Но вот у горьковских же слов *больница* или *ворот*, *воротник*, или *восемьдесят*, с точки зрения М. Б. Борисовой, тоже должны были бы «обнаружиться своеобразия авторского применения» (с. 97). Однако тонкие лексикографы (среди них и М. Б. Борисова) не нашли в них никаких своеобразий, достойных быть отмеченными. Нечего говорить поэтому о лексикографии «строевых» элементов, стандартное употребление которых неизбежно и в стихотворных текстах [20].

(2) Тем, что в произведении «все без исключения средства языка — и слова, и значения, и формы, и структура предложения и пр.— своеобразны уже своим местом в структуре целого, своей ролью в воплощении замысла писателя» (с. 99). М. Б. Борисова подкрепляет это соображение ссылкой: «Бесспорно, что роль одних компонентов велика и хорошо заметна, а роль других настолько мала, что недоступна для непосредственного наблюдения. Но микроскопичность явления не должна приводить к отрицанию его бытия» (Гельгардт 1967 : 70).

Если роль некоторого компонента текста «недоступна для непосредственного наблюдения», то она оказывается за порогом эстетического восприятия (см. Степанов 1965 : 285—286). Известно, что актуализировать художник может и морфемы, и фонемы. Это, разумеется, не значит, что и они всегда «обнаруживают своеобразие». Ссылка на Р. Р. Гельгардта не подкрепляет, а подрывает тезис М. Б. Борисовой [21].

---

[20] О «предопределении» ср. Целищев 1977.

[21] Другая ссылка: «Изучение языка литературного произведения плодотворно тогда, когда от л ю б о г о (разрядка М. Б. Борисовой.— *В. Г.*) фонетического или грамматического явления, от запятой или точки исследователь проникает в глубь идеи или образа» (Чичерин 1968 : 65; см. Борисова 1973 : 99),— подрывает этот тезис еще сильнее, хотя и по-другому. Слово *любого* — это типичная, к сожалению, литературоведческая гипербола, чре-

(3) Остаются «место» и «роль» любого компонента «в структуре целого», «в воплощении замысла писателя». Слова «отбираются» художником, в том числе союзы и предлоги. Известны даже случаи, где «каждый слог замечен и в чести», хотя при генерализации таких фактов и утверждений не следует забывать ни о понятии поэтической гиперболы, ни о «веселом лукавстве ума». Конечно, раз слово «выбрано», оно оказывается «на своем месте». Но «места» в структуре текста бывают самыми разными. Противники «упаковочного материала» упорно не хотят замечать, что в своей полемике они инстинктивно уходят от анализа примеров, невыгодных для них,— от *больницы* к *безглазому*, от *и* у Горького — к *и* у Лермонтова и т. п. Предпринятое в работе Опыт 1973 экспериментальное обследование исключительно стихотворных текстов показало, что и в них существенная часть словоупотреблений не является релевантной, с точки зрения специфики художественной речи. Выход в свет первого тома Словаря М. Горького — на прозаическом материале — говорит об аналогичных результатах в независимом и, по теоретическим установкам, отчасти оппозитивном исследовании.

2.2. «Теория общей образности» и «полнота» писательского словаря

Как и следовало ожидать, Словарь М. Горького (далее — САТГ) не является «полным» по всем возможным измерениям, которых требовал бы постулат об «общей образности» и об индивидуальном «своеобразии» каждого словоупотребления. Это — словарь дифференциальный, со своим неизбежным «клочкованием» текста. Но синтез аналитических процедур, который в нем представлен, выглядит все же недостаточно дифференцированным как в отношении литературного языка, так и с точки зрения Я и горьковского идиостиля.

С одной стороны, САТГ требует от читателя большой дополнительной работы, поскольку при обращении к нему почти всякий раз приходится сопоставлять основные значения в его словарных статьях со статьями обычных тол-

---

…атая вульгаризацией и уже приводившая к ней (см. Опыт 1973 : 56 и Григорьев 1977б).

ковых словарей. Ведь, например, статьи *аккуратный*, *баловать* и *баловаться* и др.— с иным, чем в этих словарях, толкованием словарных значений и оттенков — ничем внешне не отличаются от других статей САТГ, где разработка таких значений практически совпадает с обычными.

Иначе говоря, нормы словоупотребления в идиостиле Горького САТГ не соотносит в явном виде с нормами литературного языка. Между тем множество иллюстративных контекстов и значений вполне допускало (если не требовало) сокращения вплоть до индексов, с учетом хотя бы той меры соотношения «индивидуально-авторского» и «фона общего» в словаре, о которой писал его инициатор (см. Ларин 1974 : 227). Это избавило бы читателя от необходимости указанных сопоставлений. Установка составителей на «полноту» обернулась для читателя задачей самому проводить дифференциацию типов значения. «Фон общего» не определен в САТГ и не выявлен в нем, а оставлен за его пределами — в тех же «общих словарях русского языка», в интуиции и «чувстве языка» читателя, который вынужден сам определять «среднюю линию» литературных норм [22].

С другой стороны, нарочитое сохранение в САТГ не дифференцируемой до поры до времени «породы» (слово Б. А. Ларина — там же, с. 221) — во имя все того же принципа «полноты» и генерализации «индивидуального»— аргументируется пословицей: «мы не столь богаты, чтобы носить дешевое» (Борисова 1973 : 91). В самом деле, если бы дифференциация неотвратимо вела к искажению реальной картины горьковского словоупотребления, пословица-парадокс подсказывала бы выход. Но учитывая сказанное выше и высказанное раньше, стоит, вероятно, задуматься и над контрпарадоксом: «Не слишком ли (или настолько ли) мы бедны, чтобы стремиться к роскоши?» Ведь очень богатые материалы русской ху-

---

[22] В САТГ есть случаи, когда в формулировке значения слова присутствуют компоненты, никак не подсказанные приводимыми контекстами употребления этого слова у Горького. Так, в статье *береза* лишь контексты отсылочной части могли бы оправдать указание в значении на некрупные и клейкие листья. Такими фактами можно было бы и пренебречь, если бы авторы САТГ не исходили в своих установках из «теории общей образности» и из автономии САТГ по отношению, скажем, к Ак17.

дожественной речи резко контрастируют с нетерпимой бедностью их самой первичной систематизации. Раз тщательный анализ всего писательского словоупотребления уже позволяет определить в нем «действенный» и более глубокий уровни (см. Бекова 1973 : 56), целесообразно было бы, отмечая в словнике САТГ и слова типа *багор* (ср. также *арка, аудитория, бадья* и др.), опять-таки более решительно дифференцировать описание их конкретных эстетических функций.

Наконец, и отвергая как «наивный реализм» различение «общего» и «индивидуального» (Борисова 1973 : : 102), вполне можно было бы в статьях САТГ типа *бабушка* уже на этом этапе как-то отделять словоупотребления, относящиеся к образу алешиной бабушки, от общего значения 'мать отца или матери' и рассматривать их в системе с собственными именами. Если же всю дифференциальную и интегративную работу такого типа откладывать до этапа создания «идеологического» словаря Горького, то САТГ и другие планируемые тома «полного» Словаря М. Горького окажутся на таком уровне эмпирической конкретности, что количество «породы» сделает их «некомфортными» для читателя и они останутся очень детально разработанными, но все же своего рода «полуфабрикатами», в полной мере полезными лишь самим лексикографам (ср. Григорьев 1971б : 470—472).

Ту полемику, которую Б. А. Ларин вел с составителями пушкинского словаря и о которой уже приходилось писать (см. Григорьев 1965 : 49 и след.), статья М. Б. Борисовой дополнила одним не обсуждавшимся ранее положением: она убедительно показала вслед за А. Белым необходимость полной картотеки и для того, чтобы можно было готовить идеологический словарь. Но она не доказала, что эту полную картотеку надо превращать в столь же «полный» словарь. Тем временем обнаружилось, что САТГ строится даже не на полной картотеке! В первом его выпуске есть скромное, но красноречивое признание: для выявления семантики таких слов, как *быть, ваш, весь, все*, «при составлении словарных статей полной выборки не требуется» (!! Словарь М. Горького 1974 : 50).

Так потерпела наглядный крах «теория общей образности», а с нею и филиппики против сторонников «упаковочного материала» и дифференциального писательского словаря. Что же касается философской стороны пробле-

мы, то новые и поучительные для лингвиста соображения по поводу триады «общее — особенное — отдельное» (см. Степанов 1975б), по-видимому, позволят уточнить и популярные среди составителей САТГ точки зрения на эту триаду, с критики которых и началась наша полемика (см. Борисова 1973 : 100—101 и Григорьев 1965 : 53—54).

Несмотря на то, что слово *нейтральный* пока является в ЛП особенно диффузным квазитермином, несомненно, что само понятие некоторой нейтральности отдельных групп словоупотреблений по отношению к своеобразию авторской нормы должно получить дальнейшую разработку. Бесспорный, кажется, тезис о функциональной оправданности и мотивированности художественного слова как о сущности эстетической функции языка в художественной литературе (см. Борисова 1973 : 92) необходим, но недостаточен. Его общая форма не мешает критической практике, а отчасти — и теории «мотивированно» выдавать как раз «невыразительное» за «эстетически значимое» и не замечать «выразительного». На основе «теории общей образности» филологи не могут ни помочь этой практике, ни создать действительно глубокую теорию художественной речи.

Таким образом, общие эстетические представления о «выразительности» и «оправданности» нуждаются в стратификации и в проверке их конкретной истинности. Во всяком случае важно отдавать себе отчет в том, занимаемся ли мы уже эстетической аксиологией на базе прочно установленных лингвистическим анализом фактов и проблемой выразительности как одним из ее аспектов или пока еще, будучи прежде всего лингвистами, описываем и обобщаем с помощью категорий языка конкретные речевые структуры в иерархическом взаимодействии их «эстетически значимых» (в принципе) элементов. Безотчетное смешение обоих видов анализа или подмена одного другим если и не исключает, то серьезно затрудняет успех филолога, нередко (и вполне правомерно) стремящегося совместить в своей работе объективно лингвистическую и эстетическую точки зрения на язык и на художественный текст, уже отмеченный обществом как таковой, независимо от наших анализов.

Выигрыш во времени в соревновании между солидными, но громоздкими теориями относительно полных

словарей и легкой кавалерией конкорданций существенным образом связан с необходимостью скорейшей разработки не только истории русского ПЯ в XX в., но и теории художественной речи в целом. Оптимальная программа поэтической лексикографии, которая учтет эти требования, станет оправданно авторитетной. Словарные материалы для ЛП следует готовить единым фронтом, не переоценивая букву, но в соответствии с духом достижений наших классиков. Необходимо как можно скорее приступить к систематическому накапливанию «банка данных», касающихся разных текстов, характерных для русского ПЯ в XX в. Машинная форма хранения этих данных и «беседы с ЭВМ» — вот без чего современная писательская лексикография не сможет успешно развиваться (см. и Григорьев 1976б).

12. 3. Выводы из обсуждения

В какой мере филология и сейчас еще порой находится в плену у жупела «формализма», показывает, например, такая оценка самого стремления многих лингвистов вскрыть с помощью понятия «упаковочных средств» функциональную неоднородность элементов художественной речи: в рецензии на книгу Федоров 1971 любые попытки разграничить «эстетически значимые средства» и «упаковочный материал» безоговорочно охарактеризованы как «формалистическое рассечение художественного текста» (Борисова и Коптилов 1974 : 155).

«Формалистическое рассечение», «клочкование» и т. п. сильные предикаты в полемике об «упаковочных средствах», «общей образности» и «полноте» писательских словарей лишь затемняют существо обсуждаемых проблем. В любом случае, а не только в случае художественной речи — всюду, где исследователь обращается к сложно организованному, «многоярусному» тексту, он обязан прежде всего «расслоить» его. Только таким путем можно обнаружить те элементы текста, которые несут особо важную и в эстетическом отношении информацию. Естественно, что часть элементов текста оказывается при том в известном смысле несущественной (см. Зализняк и др. 1962 : 136).

Если эту элементарную обязанность лингвиста все еще трудно принять отдельным литературоведам (см., на-

пример, Гей 1975 : 39), то лишь в силу гипостазирования ими «цельности» художественного произведения, которое якобы «неразложимо на любом своем уровне» (см. об этом Горшков 1976 и Опыт 1973 : 76). Но лингвист обязан отдавать себе отчет в том, что без «расслоения», без анализа не возможен никакой синтез, продвигающий нас в познании жизни художественного слова. Когда-то Потебня считал поэтическим «всякое вообще слово» (см. Винокур 1959 : 390). Несмотря на стремительную эволюцию лингвистики и филологии в целом за последние 60 лет, тезис Потебни в некоторых современных концепциях получил всего лишь очень однобокое ограничение, а не пересмотр и преобразование: по-прежнему говорится о «всяком» или «каждом», или «любом» слове, но лишь применительно к художественной речи [23].

«Упаковочное средство» — это функция слова, а не «вещь». Слово *и* может стать «поэтическим», «образным» и т. д., знаменательное слово может стать почти «упаковочным», хотя и сохранит в контексте свои предметно-изобразительные функции. Отношения между «образным» и «упаковочным» подвижны и в отдельно взятом широком контексте и в любом привлекаемом для анализа множестве художественных текстов. Несамостоятельные, никак не актуализируемые в огромном количестве текстов морфемы и фонемы, став объектом авторской рефлексии, получают статус «действенных» элементов художественного текста. Но этот статус «обнаруживается» лишь в особых специфических условиях [24].

Был сформулирован закон, согласно которому в стихе «фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова», так что, например, в слове *стол* здесь каждая из фонем ⟨с⟩, ⟨т⟩, ⟨о⟩, ⟨л⟩ преобразуется в некий образ, непосредственно связанный со значением ‘стол’, а само это слово, как и любое другое, будучи включено в стихотворный текст, «решительно меняет» свою природу (Лотман 1964 : 98—99). Мысль эта не может быть просто отвергнута (ниже она обсуждается в гл. VI), но

---

[23] Ср. с этим цитируемые Н. К. Геем (1975 : 452) мысли П. Флоренского о том, что каждое слово — это «конкретный образ, художественное произведение, хотя и в малом размере», что наглядность слов и словосочетаний «ничем не отличается от образности физических моделей или математических символов».
[24] Ср. тонкое замечание об «ироническом *не*» (Толстой 1971 : 282).

закон сформулирован с чрезмерной генерализацией; напрасно исследователь в более поздних своих работах настаивает на нем (см. Лотман 1970 : 176—177)[25]. Приписывать пушкинской (или онегинской) мысли «архисему», включающую пересечение семантических полей, к которым принадлежат слова *утром*, *уверен* и *увижусь*,— это значит отождествлять два принципиально разных периода в развитии русского ПЯ. Тем более, что даже в поэтике Хлебникова начальным гласным, как правило, не приписывались «лексические смыслы», при самом обостренном внимании этого поэта к семантизации консонантов.

Приписывая каждому словоупотреблению (и любому элементу) статус объекта особой авторской рефлексии, мы тоже — пусть в менее заметной форме и не желая того — «подтягиваем» всякий художественный текст до экстремальных условий жизни слова в некоторых (но далеко не во всех) произведениях Хлебникова, Белого, Маяковского или Вознесенского[26]. Предполагая (без каких-либо оговорок) в каждой фонеме стиховой строчки «лексическую семантику», мы окажемся в принципе беспомощными и перед самыми фантастическими анализами звуковой стороны классических стихотворений. Так, начало кольцовского «Леса» комментируется Н. Н. Скатовым следующим образом: «Уже в этой строфе драматический смысл рассказа подчеркнут и выражен столкновением двух звуков: *е* здесь принадлежит лесу; *у* — фонетическое выражение другого, враждебного начала, которое прозвучит далее очень сильно. *Темный* же, хотя как член предложения синтаксически относится лишь к слову *грусть*, фонетически и как часть речи тяготеет к слову *лес*, опираясь к тому же на неназванную аналогию: дремучий лес — темный лес» (Поэтический строй 1973 : 140).

В комментариях эта цитата как будто не нуждается[27]. Но лингвистам, видимо, давно пора без обиняков высказывать четкую оценку подобных попыток со стороны

---

[25] А в недостаточно строгом анализе повторяемости на фонологическом уровне по-прежнему перешагивает барьер эстетического восприятия (см. там же, с. 136 и след.).

[26] Где, впрочем, тоже неизбежны «упаковочные средства». См. в этой связи Григорьев 1976а и б.

[27] На ближайших к ней страницах можно найти еще с десяток достаточно произвольных, с точки зрения ЛП, утверждений.

ны литературоведов создавать свое «подсобное языкознание», а не благословлять их молчанием, невмешательством или теоретическим отрицанием «упаковочного материала».

В термине-метафоре *упаковочный материал* может, конечно, не нравиться буквальный смысл прилагательного *упаковочный*. В таком случае, как нетрудно установить, к услугам исследователей иные синонимические обозначения: «монтажные средства» (Моль и др. 1975 : : 167), «функциональные» или «строевые» слова (см. Григорьев 1975б : 288; эти термины используются в американской традиции). Однако почему мы должны отказываться от собственного термина, выдержавшего за 50 с лишним лет немало нападок и все же устоявшего, как кажется, перед ними? Вводя этот термин, Щерба противопоставил его «важному, существенному» (1957 : 32; ср. с. 39 о «пустых местах»)[28]. Если позднее он разъяснил «упаковочный» как *безразличный* (Щерба 1958 : 58), то это, нисколько не меняя сути дела, лишь добавляет в указанный выше ряд обозначений еще одного конкурента.

Заметим, в заключение, что не связанным «теорией общей образности» исследователям экспрессии и стандарта в их конкретном и очень многообразном взаимодействии на страницах газеты щербовская идея «упаковочного материала» нисколько не мешает (скорее — помогает) разграничивать, например, «фразеологический остов газетного словаря» и «словарные элементы второстепенного с газетно-языковой точки зрения значения»[29].

§ 13. СЛОВО ПЯ КАК ЭКСПРЕССЕМА

13.0. Из истории термина

В связи с понятием ВФС выше уже был сформулирован ряд положений, характеризующих слово ПЯ как экспрессему. Еще ранее в специальной статье (Григорьев 1971а) и во введении к экспериментальной лексикографической работе (Опыт 1973 : 44, 58—62, 67, 82, 132 и др.) были

[28] Говоря о том, что словарь писателя «обязательно должен быть исчерпывающим», Щерба (1958 : 58), конечно, имел в виду словник.

[29] Костомаров 1971 : 233.

показаны некоторые из отношений пары терминов экспрессема-экспрессоид к другим терминам и понятиям ЛП. Со времени появления этих обозначений (1965 г.) они получали различные истолкования вплоть до очень далеких от первоначального замысла. Вину за это должен принять на себя, конечно, прежде всего автор, своевременно не предусмотревший возможных недоразумений. В какой-то мере здесь обнаружился тот самый «метод», который, вообще говоря, связан с формулировкой и самых перспективных идей. Автор термина *экспрессема*, можно сказать, тоже «стремился высказать то, чего, в сущности, высказать еще не мог», так как в то время «не понимал этого сам» [30].

13. 1. Единица выразительности?

Полезно проследить за некоторыми из употреблений терминов *экспрессема* и *экспрессоид* в литературе последних лет.

В первую очередь бросаются в глаза оппозиции экспрессема/стандарт и экспрессема/штамп в работе Костомаров 1971 и в процессе ее обсуждения (см., в частности, Кожина 1972). Такое словоупотребление, характеризуя экспрессему исключительно как «единицу экспрессии», распространяется и на язык и на речь, так что необходимость в понятии «экспрессоид» как бы отпадает. Экспрессемой при этом оказывается лишь то слово, которое реально испускает в контексте «квант выразительности» (ср. Опыт 1973 : 81), но не «ложной», а «стандарт» можно было бы, очевидно, скорее назвать «упаковочным средством», чем «экспрессемой». Что касается «штампа», то это, так сказать, «экспрессема» со знаком минус. Ср. в рецензии на книгу В. Г. Костомарова: ложные экспрессемы; готовые языковые экспрессемы; неразличение «экспрессемы» общеязыковой и функциональной (Кожина 1972 : 155—157) [31].

---

30 См.: «Вопросы философии», 1976, № 11, с. 112. Во избежание недоразумений: (1) аналогия здесь не с цитируемым Нильсом Бором, а с методом формулирования идей; (2) сказанное не означает, будто «полное понимание» смысла автором уже достигнуто.

31 Единичное использование контаминации типа стандарт-экспрессема (ср.: «Особое место занимают стандарты-экспрессемы вро-

В проспекте «Словаря языка русской советской поэзии» (см. Григорьев 1965 : 30 и 31) автор, впрочем, сам допустил в двух случаях некорректное употребление термина *экспрессоид*, которые, вообще говоря, могли дать некоторый повод к непредвиденному восприятию идеи [32]. Полемика, которой пришлось заняться в предыдущих разделах, отчасти как раз связана с тем, что М. Б. Борисова и «экспрессему» и «экспрессоид» односторонне и поэтому неправомерно, с авторской точки зрения, противопоставляла «упаковочным средствам» (Борисова 1973 : 92; ср. с. 108). Исходя из того, что эстетическое не сводится к экспрессивному (что, несомненно, верно, как и то, что экспрессивное не сводится к эстетическому), М. Б. Борисова в то же время хорошо показала, что каждое слово художественного текста — экспрессоид (в нашем понимании), в том числе и отрицаемые ею любые «упаковочные слова»; экспрессоид уже потому, что каждое слово ПЯ — экспрессема (см. также Григорьев 1971а). Экспрессоид может быть ярким, «ключевым», существенно отличным от ранее известных употреблений той же экспрессемы, но и обнаруживая в тексте исчезающе малое своеобразие, он тем не менее остается экспрессоидом по определению.

Вот та часть одного из тезисов М. Б. Борисовой, с которой автор был бы согласен еще в 1965 г.: «〈...〉 в произведении н е т н и к а к о г о д е л е н и я на экспрессоиды и «нейтральный», «упаковочный» материал 〈...〉» (Борисова 1973 : 99). Нет именно потому, что эти понятия — разных рядов: «упаковочный» материал в речи включается в класс экспрессоидов как один из подклассов.

Особенности понимания термина *экспрессема* В. Г. Костомаровым привели его, в частности, к следующему комментарию «неизбывной газетной жажды экспрессии: ощущение ее (т. е. экспрессии.— *В. Г.*) нехватки заставляет (газетчика.— *В. Г.*) видеть в каждом средстве п о т е н ц и а л ь н у ю э к с п р е с с е м у. При этом естественно упускается из виду, что, как только такая экспрессия появляется в силу актуализации у стандарта или, напро-

---

де пословиц» — Костомаров 1971 : 182, сноска) не получает при этом развития (но см. там же, с. 183 о «стандартных экспрессемах»).

[32] Еще в одном месте Проспекта (с. 63) не вполне корректно изложены и собственно лексикографические следствия из введения понятия «экспрессоид».

тив, исчезает при автоматизации экспрессемы, нарушается конструктивный баланс, а самое средство начинает восприниматься неоправданным штампом» (Костомаров 1971 : 212). Приходится возразить. Выделенные разрядкой слова представляются объективной характеристикой «каждого средства» не только газетного языка, но и ПЯ, все равно — идет ли речь о такой языковой единице, которую мы обозначим как «стандарт», или даже о такой, которая в силу «хищнической эксплуатации», как говорил Кирсанов, приобрела дурную славу «штампа». Экспрессема — единица диалектическая. Газетчик-мастер, газетчик-художник вправе смотреть и на штамп как на потенциальную экспрессему, т. е. на единицу, способную, несмотря ни на что, придавать некотому контексту экспрессию, но реализуемую не автоматически, а в результате определенного творческого усилия, например, остранения штампа иронией, путем столкновения двух штампов в плане выражения (типа *диалог о долге*), особых способов переосмысления (типа *международный вагон*) и т. п. (ср. там же, с. 232).

Термин *экспрессема* появляется в книге В. Г. Костомарова несколько неожиданно (с. 98—99), как нечто общеизвестное, и до с. 160—164 не делается попыток разъяснить его смысл, тем не менее в общем достаточно понятный из упомянутых оппозиций. Можно заметить, что смысл этот во всех без исключения случаях сводится примерно к значению ‘контекстное средство выразительности’. Практически *экспрессема* и заменила в книге В. Г. Костомарова словосочетание *средство выразительности*, а значение *средства выражения* у этой единицы соответственно приглушено.

В другой работе, пожалуй, еще более резко у *экспрессемы* были противопоставлены «функция выражения» и «явления художественной выразительности» (см. Григорьев 1971а : 391). Между тем подобное противопоставление едва ли целесообразно и даже вообще правомерно. Мотивирующими для значения термина *экспрессема* послужили как рус. *экспрессия* ‘выразительность’, так и лат. expressio ‘выражение’. Если признать такую разноязычную мотивировку термина не вполне корректной, следует все же иметь в виду, что *экспрессия* — это ‘выразительность’, которая предполагает и ‘выражение некоторого художественного (или по крайней мере нетривиального) содержа-

ния'[33]. Эту оговорку полезно учесть, чтобы не приписывать термину *экспрессема* смысл 'хорошая выразительность', иначе говоря, не вводить в его определение непременно положительно-оценочный момент.

Когда выше, в § 10, автор предпочел, говоря о ВФС, выражение *форма*, а не *содержание*, одной из причин такого выбора было стремление подчеркнуть значимость специфического плана выражения в содержательной структуре слова как экспрессемы. Лингвистическое и семиотическое понятие единства плана выражения и плана содержания, разумеется, не совпадает с общеэстетическим и литературоведческим понятием единства формы и содержания. В то же время далекое от случайности внешнее тождество одного из членов в этих терминологических единствах (*содержание*) позволяет сопоставлять здесь абстрактно-лингвистический и теоретико-литературоведческий взгляды на особенности языковой формы движения материи в конкретных условиях жизни языковых единиц в художественном произведении. И не просто сопоставлять их, но и лингвистам и литературоведам искать друг у друга дополнительную возможность и необходимость «сговориться» по вопросам о том, как именно связаны между собой «словарь» и «образ», одномерна или неодномерна «система русского языка», в чем отличие «лингвистического» подхода к языку художественной литературы от подхода «художественного», а предлагавшегося Ф. П. Филиным «синтетического» подхода[34] — (1) от теории и практики Словаря языка Пушкина и «полных словарей» и (2) от «всеобщего кода» Вегелина (см. Структурализм 1975 : 197; ср. Скребнев 1975 : 9)[35]. Пока еще, кажется, никому не удалось по-новому истолковать понятия формы и содержания, выражения и содержания, формы и субстанции применительно к ПЯ.

---

[33] «Если вместо *формы* стихотв. ‹орения› будем [брать] за основание только *дух*, в котором оно писано,— то никогда не выпутаемся из определений»,— заметил Пушкин в 1825 г. («О поэзии классической и романтической»).— Ср. Григорьев 1971в : 123 (критика «чистой духовности»).

[34] В этом абзаце использованы отдельные слова и формулировки из диалога Ф. Филин — В. Гусев. См. § 6.

[35] См. в этой связи также Вежбицка 1965, где обнаружены любопытные аналогии между постулатами Ельмслева, с одной стороны, и положениями, развивавшимися в 20-е годы рядом русских филологов (Тынянов, Пропп и др.),— с другой.

Постепенно обнаруживаются и другие случаи использования термина *экспрессема*[36]. В основном они соответствуют словоупотреблению в работе Григорьев 1965. Согласно одному определению, экспрессема «есть сложное структурное множество, компоненты которого четко определены, а само множество есть абстракция» (Загоровская 1975 : 91). И далее: «При эстетической реализации семантическая структура словесных единиц трансформируется, лексемы превращаются в экспрессоиды. Экспрессоиды, эстетическое значение которых может быть выявлено лишь в конкретных микроконтекстах, фокусируются в общем структурном множестве — экспрессеме, семантическая структура которой отражает не только особенности авторского стиля, но и общеязыковые семантические закономерности» (там же, с. 100)[37].

Рассматривая эстетические функции художественного слова, к понятиям экспрессемы и экспрессоида обращаются и другие, в частности украинские, исследователи. В согласии с предложенным истолкованием (Григорьев 1965) используются эти понятия в работах, связанных с подготовкой Словаря языка Ивана Франко (см. Ковалик 1968 и 1969). Примерно так же оба термина применяются в работе Грицютенко 1972 : 25—26). Любопытно, что украинские ученые «выравнивали» ф о р м у терминов: вместо «экспрессоид», они последовательно писали *экспрессемоид*. Этимологически и логически это, конечно, имеет смысл, однако в собственно словообразовательном и терминотворческом отношении их новация представляется несколько неэкономной[38].

---

[36] См. Опыт 1973 : 44. Ср. также Розанова 1973 : 18; Кононова 1974б : 45; Девкин 1974; Кавецкая 1975 : 140.

[37] Не совсем удобно, может быть, говорить об «эстетическом значении» (экспрессоида), освященном словоупотреблением Б. А. Ларина, но не вполне корректном хотя бы с точки зрения лексикографических традиций (значение/оттенок, значение/употребление и т. п.). См. в этой связи 7.3.

[38] В более поздней работе Грицютенко 1974, широко использующей термин *экспрессема*, он в отдельных случаях далеко отходит от своего первоначального смысла (ср., например, «экспрессема настроения» — с. 64). Как и В. Г. Костомаров, И. Е. Грицютенко здесь практически снимает оппозицию экспрессема/экспрессоид. Ср., с другой стороны, анализ прозы на уровне «языковых художественных образов», которые в поэтической речи выступают как «речевые художественные образы» (Ковалев 1975 : 3), что соответствует нашей паре терминов.

13.2. Экспрессема глазами художников слова

Экспрессема совмещает в себе «лингвистическое» и «эстетическое» в их конкретном взаимодействии, предстает как единство общего, особенного и отдельного, типического и индивидуального, материального и идеального, формы и содержания.

Как в некоторой совокупности экспрессоидов в экспрессеме преодолевается антиномия языка и речи. Внутренняя парадигма экспрессемы синтагматична (это — парадигма контекстов) и эпидигматична (это — ассоциативное поле, закрепленное лексико-грамматически и фонетически: ср. *бык воспоминаний* и *ветер — вытер*). Будучи определенной как множество экспрессоидов с протяженной исторической координатой, экспрессема «снимает» и резкое противопоставление синхронии и диахронии. Наконец, или, может быть, в смысле актуальности — прежде всего, это понятие представляется перспективным для конструктивного переосмысления резких антиномий языка и литературы (ср. такие утверждения: «Поэзия — язык в поэтической функции»; «Художественная речь — не речь в собственном смысле слова»; «Рифма — это, без сомнения, собственно литературный феномен, не имеющий отношения к языку»; и т. п.), *для* наглядного сопоставления разных концепций искусства и — шире — разных «моделей мира» и противоборствующих идеологий, которые исповедовали отдельные художники слова.

В связи с различными концепциями искусства и различиями в «ви́дении мира», которые так или иначе находят отражение в структуре слова как единицы ПЯ (слова как экспрессемы), любопытно такое сопоставление.

В 1918 г. Маяковский, представляя читателю сборник «Ржаное слово», заявил, что в нем «собраны стихи на специальную тему — слово *революция* у революционеров слова» (*М* XII, 13). Лингвистически поэт был неточен; он явно имел в виду не столько слово, сколько образ революции, «явленный» в самых разных словах (слово *революция* встречается в этом сборнике не чаще, чем во многих других). Но афоризм Маяковского — не простая игра слов и не лингвистическая ошибка, не «ляп». Это — глубокая программа для филологов, заинтересованных в выяснении отношений между художественным сло-

вом и образом. Этот афоризм стоит в ряду тех высказываний Веселовского, Волошинова, Винокура и Бахтина и др. ученых, которые были рассмотрены выше (§10 и 11), и, если угодно, представляет собой одну из ранних формулировок идеи слова как экспрессемы[39].

В те же годы (в 1916 г.) А. Белый в собственно филологическом исследовании сформулировал такую задачу: «Каково отличие с о л н ц а Пушкина от с о л н ц а Тютчева?» (Белый 1922 : 9)[40]. Как экспрессема «солнце — одно», как множество экспрессоидов — оно как бы «шагает по всем городам» (Цветаева), встречается у разных поэтов в существенно разных контекстах, которые в рамках одной экспрессемы ведут друг с другом — все с каждым и каждый со всеми,— если вспомнить и переосмыслить идеи Бахтина, п о л и л о г, сложно организованный историей словесного искусства в тесной связи с историей общества. Не совпадая в оттенках и частностях, идеи Маяковского и Белого обладают той глубиной, которой недостает современным теориям художественного слова[41].

Однако сопоставление можно и нужно продолжить. Еще в 1908 г. Хлебников выдвинул триединую лапидарную формулу слова, которая, предваряя, дополняя и в известном смысле обобщая идеи Маяковского и Белого, соотносится уже не только с ними, но и с известной формулой Гумбольдта об «эргон» и «энергейа», поэтически

---

[39] Маяковский за словом видит образ. Прямого слова может не быть, но образ соответствующего предмета и этого прямого слова тем не менее возникает, будучи выражен с помощью перифрастических средств. Наоборот, слово может присутствовать, но никакого образа не возникнет, если поэт — не «революционер слова». К этим идеям придется вернуться при обсуждении асимметрии эстетического знака в разделе «К проблеме перифразы» (§ 15).

[40] Это высказывание Белого (в более широком контексте) и связанные с ним другие высказывания неоднократно цитировались по разным поводам (см., например, Степанов 1965 : 290; Григорьев 1965 : 57; Опыт 1973 : 46), но все необходимые для ЛП выводы из концепции Белого еще не сделаны.

[41] Любопытную параллель между графическими экспериментами Белого в области «ступенчатого» начертания и реформой «лесенки» Маяковского см. в работе М. Л. Гаспарова (1974 : 436—437). Наша параллель менее наглядна, но тоже говорит об известной общности проблем, занимавших художников слова.

расширяя и ее. Вот эта формула-метафора Хлебникова:

«Слово — пяльцы; Слово — лен; Слово — ткань» [42]

Характеристика, которая дается здесь трем ипостасям поэтического Слова, как кажется, достаточно прозрачна, несмотря на метафорическую форму высказывания. В первом приближении значение формулы таково: слово не только готовый продукт исторического развития и своего конкретного применения в тексте («ткань»), «не просто некий матерьял» (Твардовский) для поэтических и иных преобразований («лен»), но и инструмент этих преобразований («пяльцы»). Небезразличен, видимо, и порядок перечисления ипостасей: на первое место поставлено слово как орудие, хотя творческое отношение к слову пронизывает все ипостаси. Тезис Гумбольдта получает в тезисе поэта существенное расширение и одновременно конкретизацию с учетом развития языка как орудия образной мысли и с особым вниманием именно к слову как важнейшему средству собственно поэтической деятельности и всякого творческого отношения к языку [43].

Всякая экспрессема — готовый, уже сотворенный продукт («ткань»), но она же, являясь «первоэлементом» литературы, выступает и как материал для творчества, как объект художнической рефлексии («лен»), и как орудие, как «верховная образотворческая единица» [44] («пяльцы»).

Известно, что «слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих — это новое зрение» (Тынянов 1929 : 543), что «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну

[42] *Хлебников В.* Творения 1906—1908. Херсон, 1914, с. 44. Воспроизведено в издании: *Хлебников В. В.* Собр. соч. München, 1972, т. III, с. 383.

[43] Ср. заостренное противопоставление Веселовского и Потебни, как бы «поделивших между собой знаменитую антиномию Вильгельма Гумбольдта о языке как произведении и деятельности»: для одного все «эргон», для другого «энергейа» (Энгельгардт 1924 : 82).

[44] См. Роднянская 1964 : 232—233.— Формула Хлебникова сложным образом пересекается с учением П. А. Флоренского о трех соотнесенных между собой «слоях» слова, о «трихотомичности» строения слова (см. Флоренский 1973), с учением, в котором тоже можно усмотреть истоки взглядов на слово как экспрессему.

официальную точку» (Мандельштам 1967 : 18). Тезисы такого рода тоже, можно сказать, превращали нерасчлененное представление о слове вообще в представление о художественном слове как экспрессеме, как единице ПЯ, до известной степени независимой от еще одного экспрессоида в новой порции художественной речи. В них уже намечалось, как и в работах Бахтина и Волошинова, преодоление антиномии между словом и высказыванием, вырабатывался новый взгляд на соссюровскую оппозицию язык/речь.

13. 3. Язык/речь и лингвистический нормативизм

Правда, Волошинов еще переводил через *высказывание* соссюровское parole, а, сосредоточив внимание на языке как «идеологической материи», он термин *слово* использовал и в диффузном значении 'словесное; язык-речь' (см. Волошинов 1929 :73, 187 и др.). Но уже им была сделана важная попытка, рассмотрев оппозицию двух направлений в лингвистике, олицетворяемую в именах Фосслера и Соссюра: «индивидуалистический субъективизм/абстрактный объективизм» (там же, с. 58 и др.),— противопоставить этой оппозиции более широкий и целостный взгляд на язык, речь, высказывание и слово. Попытка не увенчалась полным успехом, тем не менее она сохраняет значение и как факт истории науки, и как некоторый плацдарм, с которого лучше видны многие проблемы современной ЛП.

В самом деле, слово как экспрессема — это, несомненно, своеобразная аббревиатура высказываний, а слово как экспрессоид неотделимо от высказывания (в современном, более строгом, чем у Бахтина и Волошинова смысле), в котором оно функционирует. Ср. актуальный тезис исследователя структуры слова безотносительно к ее специфике в ПЯ: обычно «семантическая структура слова определяется как элемент лексической системы в языке, а не в речи, не в конкретной реализации.

Однако если мы хотим постичь не только структуру, но и функционирование языкового знака, мы должны принимать во внимание все три стороны известного семантического треугольника», т. е. означающее, означаемое и обозначаемое (см. Гак 1971 : 78—79). По существу и ЛП не может не заниматься анализом «семантиче-

ской структуры высказывания» и слова как компонента высказывания.

В тезисе В. Г. Гака акцент, естественно, сделан на речи. Осмысливая этот тезис и его значение для ЛП, необходимо подчеркнуть в нем как реализацию и систему, так и функционирование и структуру — единство языка и речи, роль высказывания в понятии ПЯ. Дело в том, что стилистика художественной речи пока не ставит под сомнение совсем иной, привычный для нас тезис, а именно тезис о том, что «сами высказывания не входят в языковую систему〈...〉» (Азнаурова 1974 : 4; ср. Азнаурова 1973; Хованская 1975 и др.).

Обращаясь к конкретным контекстуальным преобразованиям того или иного словарного слова, лингвистика в целом недостаточно обобщает их как явления (поэтического, художественного) языка, воплощенного в отдельных контекстах и текстах. Стоит отнестись самокритически к таким обычным для лингвистов утверждениям, согласно которым, например, материальные и семантические окказионализмы остаются «на уровне речи» и «не являются фактами языка». Инерция примелькавшихся формулировок как бы заставляет нас закрывать глаза на странности «речи», за которой не стоит «язык». Весь вопрос, очевидно, в том, какому языку эти окказионализмы принадлежат. То, что они не входят в норму общелитературного языка, не может служить основанием для их выведения из языка вообще, из ПЯ как своеобразной, но системы. Надо думать, именно эта мысль уже содержалась в известных словах о том, что «la parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического» (Винокур 1959 : 251; написано в 1946 г.).

Признак «воспроизводимости», по которому слова общего языка обычно противопоставляются «вечным индивидуально-художественным новообразованиям» (см. Шанский 1972 : 161 и след.), как «лексическим», так и «семантическим», вполне может быть приписан и окказионализмам художественной речи, виртуально — всем, актуально — лишь тем, которые по каким-либо причинам обращают на себя внимание общества[45]. Из того, что их

---

[45] Проблема воспроизводимости применительно к художественной речи по существу не исследована. Некоторым подступом к такому исследованию может служить анализ «повторимого»

воспроизведение имеет подпризнак «цитатности», едва ли следует заключать, будто они «не являются словами языка в полном смысле этого слова» (там же, с. 161). Так, якобы «мертворожденное» слово *будетляне*, не только свободно воспроизводится, но и обнаруживает скрытые в нем потенции дальнейшего семантического развития; ср., например, современную оценку Гоголя как «будетлянина» XIX века (Федин 1973 : 353).

Даже крученыховское *еуы* до сих пор — пусть со знаком «минус» — еще живет как единица ПЯ. Этот пример, кстати, подкрепляет определение материального окказионализма как слова ПЯ с минимальной, но отличной от нуля ВФ. Отличие же материального окказионализма от семантического, с точки зрения ПЯ, повторим, заключается в том, что первый представляет собой не просто новый экспрессоид, но и новую экспрессему, тогда как второй — тоже новый экспрессоид — лишь обогащает экспрессему, уже имеющуюся в ПЯ (обогащает действительно или в кавычках — другой вопрос; важно, что использует существующую единицу).

В упоминавшемся диалоге Ф. П. Филин — В. И. Гусев один из его участников, между прочим, утверждал, что «неологизм» *угрюмство* «решительно ничего не прибавляет к существующим словам». Неизвестно, какой контекст при этом имелся в виду. Едва ли все же речь шла о знаменитом блоковском (*АБ* III, 85):

Простим угрюмство: разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

Видимо, сравнительно недавно слово *угрюмство* было повторено другим поэтом — нашим современником. В таком случае почти невозможно предположить, что это — случайное совпадение в процессах поэтического словотворчества, а не сознательная отсылка к блоковскому тексту. Если же все-таки был «изобретен велосипед», то это, конечно, не очень хорошо аттестует запоздалого изобретателя (и публикаторов), но, кроме всего прочего,

---

и «неповторимого» в языке художественной литературы (см. Соловьева 1967). Для постановки проблемы воспроизводимости необходимо исследование цитаты как лингвистического явления и понятия. См. Прохоров 1977.

и это — главное, свидетельствует о том, что в ПЯ уже существовала экспрессема *угрюмство*, которую можно обогащать (и «обогащать»), но у которой нельзя игнорировать ВФ и о которой тем более опасно судить с позиций отвлеченного нормативизма (что имело место в диалоге).

Несомненно, что экспрессема *угрюмство* при первом своем появлении «прибавила» и прибавила нечто очень важное «к существующим словам». Никто не может поручиться, что не найдется поэт, который обогатит и эту, казалось бы, «индивидуальную» экспрессему ПЯ, «прибавив» к блоковскому экспрессоиду — свой или, лучше сказать, «помножив» свой экспрессоид на блоковский.

Так обстоит дело применительно к новым экспрессоидам с проблемой язык — речь. «Единственная слава, единственная честь для всякого большого художника заключается в том, чтобы завещанное им слово не убывало, не утрачивалось в своей глубине и ценности, а возрастало, умноженное на понимание миллионов читателей и новых художников» [46].

Но для экспрессем ПЯ не менее важной оказывается и оппозиция синхрония/диахрония. Об этом уже ставился вопрос при обсуждении проблемы ВФС.

13.4. Экспрессема как культурно-историческая парадигма

В. Н. Волошинов, на пути к своему цитировавшемуся выше полемическому высказыванию об «оплодотворенном слове» (1930 : 231), искал и иные позитивные характеристики художественного слова, которое является объектом филологического анализа. В работе «Марксизм и философия языка» (1929 : 187) он уже настаивал, что «нельзя изучать становление слова, отвлекаясь от становления истины и художественной правды в слове и от человеческого общества, для кого эта правда и истина существуют». Это требование — лишь предпосылка, из которой должен исходить исследователь. Направление же его работы, точнее — один из «разделов» этого направления, может быть, по мысли Волошинова, обозначено краткой формулой: «история слова в слове».

---

[46] Слова А. Платонова (см. Лит. обозрение, 1940, № 7, с. 12).

Это — та самая актуальная история, влияние которой на настоящее остается и ощущается в виде «сжатых, скомпрессированных следов», как в другой связи писал Ю. Н. Караулов (1974 : 417). Историческое насыщение слова как экспрессемы не может быть сведено к «диахронному контексту» в понимании Н. И. Балашова (1974 : 153), т. е. к истории авторских трансформаций первоначального варианта — к истории текста, к текстологии, как она ни важна. Даже если мы расширим понятие диахронного контекста до совокупной истории употреблений некоторого слова («сентенциозных» и всех прочих), но лишь в рамках отдельного художественного идиолекта и идиостиля, эти рамки и это понятие останутся слишком узкими для выявления собственно исторической картины развития соответствующей экспрессемы ПЯ.

О. В. Шульская недавно показала, как резко изменялась частота употребления слова *ветер* у А. Межирова («Дорога далека» — 45, «Ветровое стекло» и «Прощание со снегом» — по 3, «Подкова» — 1). Анализ всей совокупности контекстов тем не менее обнаружил, что при этом на слове остается печать прежних авторских употреблений: слово *ветер* частично сохраняет их инерцию, «как бы несет на себе некоторый заряд старого значения» (Шульская 1974 : 210). Но понятно, что история слова *ветер* в творчестве одного поэта — это лишь очень малая и не во всех деталях общезначимая часть актуальной истории слова ПЯ.

Поэзия, в том числе гражданская поэзия, должна обладать высокими художественными качествами, чтобы она могла войти в «историю поэтического слова», о которой заботятся настоящие поэты[47]. Под «словом» может здесь подразумеваться и «язык»; но и в этом случае следует иметь в виду и историю слова как единицы ПЯ — слова в строгом (узком, терминологическом) смысле.

Историю эту невозможно ограничить и одним какимнибудь типом словоупотребления, например, «смеховым словом», или одним — пусть самым богатым источником ПЯ, например, «живой народной речью». Несколько расширяя (а отчасти и преобразовывая) мысль Бахтина, следует подчеркнуть, что лишь совместные усилия всех

[47] См. интервью Рафаэля Альберти в ж. «Иностранная литература» (1977, № 2, с. 224).

пользующихся ПЯ, прежде всего, конечно,— писателей, могут восстановить в языке «его действующую, накопленную память в ее **полном смысловом объеме**» (Бахтин 1975:492. Разрядка моя.—*В. Г.*). Ведь слова ПЯ отличаются (при некотором сходстве) от культурного слоя в археологии тем, что в живом ПЯ любой такой «слой», если он не совсем забыт, должен выходить «на поверхность» и расти на глазах свидетелей «раскопок», а глубина «раскопа» не препятствует ни сохранности, ни росту «кургана», с почетом «похоронившего» очередной стих. При этом вместе со словами неизбежно обнаруживаются и те «железки строк», о которых писал Маяковский[48].

Переводя эти образы на язык ЛП, можно сказать, что слово как типичная экспрессема ПЯ представляет собой культурно-историческую парадигму контекстов индивидуального (и прежде всего — литературно-художественного) употребления этого слова, значимых для общества в некоторый момент (период, эпоху) его развития. История экспрессемы может оказаться более актуальной, чем синхрония ее использования. «Заштампованное» слово заставляет словесное искусство обращаться к «истокам», еще не замутненным эпигонами и невзыскательными журналистами, но сами эти истоки реально или подспудно — во всяком случае независимо от каждого нового, очередного обращения к ним и их «восстановления» художниками — присутствуют и в «заштампованном» слове как накопленная в нем живая «память» общества о ПЯ и его былом мастерском использовании, применении, функционировании.

13.5. История слова как экспрессемы. Словотворчество

По воспоминаниям И. Грузинова (цит. в работе: Голованова 1972 : 130), Есенин был убежден, что «в поэзии нужно поступать так же, как поступает наш народ, создавая пословицы и поговорки». Это убеждение выражает общую для подлинных художников слова, хотя и по-раз-

---

[48] На выявление «памяти», которой обладают различные метрические формы, направлены усилия ряда современных стиховедов (К. Ф. Тарановского, М. Л. Гаспарова и др.).

ному понимаемую «установку» на народность ПЯ[49]. По существу то же самое убеждение совсем иначе выразил Маяковский, подчеркивая, что «отношение к строке должно быть равным отношению к женщине в гениальном четверостишии Пастернака» (см. Григорьев 1965 : 38).

Если мы распространим вслед за поэтом такое отношение к строке и на отношение к слову, то получим общую поэтическую модель того, как, в результате каких усилий накапливается в лексических экспрессемах ПЯ «память» о словесно-художественном творчестве. Превратить эту модель в более строгую модель структуры слова ПЯ — насущная задача лингвистической поэтики.

Не только «культурные слова» или «слова-идеи» общего языка заслуживают, каждое, научной монографии, о чем в свое время писал Щерба (1958 : 72) и о чем недавно напомнил Р. А. Будагов (1971 : 59—60). Известные очерки В. В. Виноградова, посвященные истории отдельных слов в русском языке, ни в какой степени не ставили перед собой задачу дать историю слова как экспрессемы. История слова *мракобес*, к примеру, весьма любопытна, конечно, и с точки зрения его вхождения в норму литературного языка. Но сама по себе она еще ничего не говорит о современном статусе экспрессемы *мракобес* в ПЯ, о тех «следах», которые оставило в нем последующее творческое использование этого уже готового слова.

Прежде чем мечтать о монографиях, посвященных отдельным, хотя бы самым существенным экспрессемам ПЯ (а пока не совсем ясно, как определить эти наиболее «существенные» экспрессемы; отдельно взятые критерии частотности, идеологической значимости, новизны или традиционности и т. п. необходимы, но еще недостаточны; частота «преобразуемости» и разнообразие употреблений,— несомненно, тоже значимы, однако их нелегко определить чисто интуитивным путем и т. д.), полезно поставить задачу более близкую и разрешимую уже сейчас. Необходимо создавать в виде статей, заметок и этюдов некоторый задел для будущей полной истории

---

[49] Не входя в обсуждение этих различий, стоит напомнить такую принципиальную установку Хлебникова: «Одна из тайн творчества — видеть перед собой тот народ, для которого пишешь <...>» (из письма к А. Е. Крученых, 1913 г., см. *Хл* V, 298).

ПЯ, т. е. развивать «ретроспективные» исследования отдельных экспрессем, например, в русской советской поэзии, в поэзии XX в. и т. д., постепенно расширяя круг привлекаемых материалов до Тредиаковского и «Слова о полку Игореве» и до взаимодействия национальных литератур в их настоящем и обозримом прошлом [50]. Поставить такую задачу тем более важно, что начинать здесь придется, что называется, почти «с первого колышка»: мы не знаем даже общих контуров реальной истории ни одной сколько-нибудь употребительной экспрессемы современного русского ПЯ и поэтому не можем обоснованно судить о структуре хотя бы одного его слова (исключая материальные окказионализмы) [51].

Несомненно, что в рамках отдельных художественных идиолектов история некоторых экспрессем в какой-то мере уже выявлена и описана в таких работах, как многочисленные и часто очень тонкие исследования составителей Словаря М. Горького [52], как Поцепня 1969 и 1972, Ильинская 1970, Поэтическая фразеология 1969, Бочаров 1974а [53], и ряд других, отчасти упоминавшихся выше. Ср. также редкие, но очень результативные исследования типа Бочаров 1970, в которых отдельное слово тщательно анализируется в пределах очень обширного текста (в данном случае — слово и образ *мир* в «Войне и мире» Толстого). Но даже ограниченно-сопоставительные анализы, подобные анализу экспрессемы *солнце* и некоторых других в работе Белого (1922), у нас не получили заметного развития [54]. Огромное количество экспрессем ожидает

[50] Более подробно о задачах «истории поэтического слова» в связи с историей способов словопреобразования см. Григорьев 1975а: 61 и след., 72—73.

[51] Ср. такие разные по уровню осознания задач ЛП, по форме и материалу работы, как Зеленецкий 1913, Джанджакова 1973 и Валькова 1972.

[52] Эти исследования, направлявшиеся Б. А. Лариным, в суммарном виде, указаны в книге Словарь М. Горького 1974: 5—6.

[53] См. особенно очерк о «свободе» и «счастье» в поэзии Пушкина.

[54] Необходимость в более широком историческом контексте бытования отдельных экспрессем ощущается и при анализе лингвистом *снежной вьюги* у Блока (см. Загоровская 1975, ср. Деревянко 1977), и в обращениях литературного критика к *орлам* с целью защиты *орлиных стай* у А. К. Толстого (Стариков 1972), и в сопоставлениях поэтом слова *парус* у Лермонтова и Анненского (Антокольский 1977: 171—172).

всестороннего лингвопоэтического исследования, будь это *весна, воздух* или *дорога, гармония, слово* или *фраза, ворон, голубь* или *лебедь, багряный, протирочный* или *суровый, дуть, качаться* или *печь, где, сквозь* или «риторическое *о*», и т. п. Это касается и таких собственных имен, как *Иван, Москва, Пушкин, Венера* 1 и 2, *Дон-Кихот, Китеж, Волга, Разин, Троица* 1 и 2 и т. п., экспрессем-фразеологизмов и т. д., и т. д.

Не забывая о ВФ слова-экспрессемы, поэт стремится «завладеть» словом в том смысле, что демонстрирует такой уровень «языковой компетенции», который должен выглядеть в глазах современников как высший из всех возможных, «выше», «глубже», «совершеннее», по замыслу и воплощению, чем у работающих рядом поэтов — «конкурентов», превосходящий их уровень[55]. В то же время, если провести параллель (впрочем, очень условную) с исследованиями в области автосемантии и синсемантии (см. Гулыга 1967), можно сказать, что, как правило, экспрессема в своей специфике синсемантична. Даже тогда, когда поэт прибегает к материальным окказионализмам типа *прозаседавшиеся, смехачи, еуы, околокожевники* и т. п., их автосемантия ограничена, как минимум, ситуационной синсемантией, не говоря уже о потенциальной возможности их включения в новые контексты (своего рода «валентная синсемантия»).

Однако известны и случаи «нелюбви» поэтов к отдельным словам (см. Григорьев 1975а : 41 и след.). Чаще всего это — несущественные дополнительные ограничения, вводимые поэтами в свою индивидуальную норму. Если ограничения распространяются на значительную группу слов, возникают специфические трудности. Так, отказ Хлебникова (хотя и непоследовательный) от использова-

---

[55] В содержательной работе Скребнев 1975 автор, выделяя пять уровней (стадий) языковой компетенции, высшим считает «активное умение строить высказывание с учетом стилистических коннотаций» (с. 20). Из последующего выясняется, что стилистические коннотации — это «коллективно принятые» «стилистические значимости» (с. 65). Уровень же, который мы имеем в виду, предполагает или шестой, отсутствующий в классификации Ю. М. Скребнева уровень языковой компетенции, или четкую дифференциацию пятого уровня. Тем самым может получить новый импульс вопрос о правомерности понятия «поэтический уровень», поставленный Ю. И. Левиным (см. Григорьев 1971 г : 6).

ния апеллятивов, заимствованных с неславянского Запада, обусловил изобилие перифраз и материальных окказионализмов в идиостиле поэта. Когда поэт прибегает к перифразе или к семантической деривации, то эстетический успех (если он достигается) обогащает ВФ слов-экспрессем, связываемых в перифрастическом обороте и — шире — в процессе «семообразования» (см. Кацнельсон 1965 : 61), а относительный неуспех — никак не влияет на эти, часто уже очень богатые ВФ. Это относится и к другим случаям словоупотребления в поэзии.

В случае материальных окказионализмов дело обстоит сложнее. Здесь творчество выступает и в форме словотворчества; поэт претендует на создание новой экспрессемы. Неудача, конкретный эстетический промах при этом заметнее; он перечеркивает творческое усилие начисто: ведь у такой экспрессемы еще нет никакой ВФ, ее ничто не поддерживает в ПЯ. И все-таки поэты прибегают и не могут не прибегать к словотворчеству. Объяснять словотворчество как простую «игру» или — тем более — как склонность к «формализму» было бы наивно. Поэтам (в их совокупности, а не каждому отдельному поэту) необходим ПЯ в целом, во всем богатстве его функций, средств и возможностей (ср. Григорьев 1975 г : 8). Если народ осуществляет функцию словотворчества, используя возможности, заложенные в языке, было бы странно ожидать, что поэзия будет ограничивать себя в этом отношении. Многочисленные неудачи и двусмысленный статус «окказионализма» для большинства удач такого рода — естественная плата за стремление ввести в ПЯ новую экспрессему, а то и hasło в толковый словарь ЛЯ.

Есть, впрочем, и иной путь введения в поэзию новых экспрессем: поиски «редких» слов — диалектных, устаревших, иноязычных. От материальных окказионализмов их отличает не ВФ — ее и у них практически нет, поскольку она, как правило, неизвестна читателям (да и поэтам), хотя, возможно, и существует в традиции говора, отдаленной исторической эпохи или зарубежной поэзии. Отличие заключается в том, что на этом пути в ПЯ вводится единица, уже кем-то созданная, и авторская печать сводится к организации контекста. «Моим» — т. е. своим — оказывается не слово, а лишь контекст. Он тоже, конечно, предоставляется в общее пользование,

как и текст песни, афоризм и т. д., но контекстов и значений ведь во много раз больше, чем слов, а цель создать слово, столь же нужное — в пределе — как слово *хлеб* или *ветер*, достаточно серьезна, чтобы с пониманием относиться и к усилиям словотворцев-неудачников.

Глава IV

ОТ СЛОВА К ОБРАЗУ

§ 14. ЭКСПРЕССЕМА *ВЕТЕР*. ОЧЕРК СТРУКТУРЫ

14.0. Критерии выбора

Для иллюстрации тех положений, которые касаются структуры слова в ПЯ— слова как экспрессемы и о которых речь шла выше в этой книге, здесь избрано слово *ветер* (с минимальным учетом варианта *ветр*). Критерии выбора именно этого слова, впрочем, были более или менее отчетливо сформулированы автором уже после того, как собирание материала существенно продвинулось вперед[1]. Представлялось целесообразным взять (1) несомненно частое в современной поэзии слово, (2) слово, которое и до XX в. обладало существенной ВФ в указанном выше смысле, (3) слово, преобразования которого в достаточной мере разнообразны, а подчас и сложны и которое в то же время (4) само по себе не является связанным преимущественно с каким-либо одним стилем современного ПЯ. Оказалось, что этим критериям слово *ветер* в общем удовлетворяет. Возможно, оно слишком частое и этим не совсем удобно для целей первоначальной демонстрации общетеоретических идей и такой же первоначальной систематизации контекстов. Но этот «недостаток» оборочивается и «достоинством»: во всей сложности встает проблема о т б о р а — одна из центральных для последующего обсуждения затрагиваемого далее круга вопросов.

---

[1] Ясно было лишь, что нецелесообразно брать одно из «упаковочных средств» (см. § 12).

14.1. Ограничения модели

Предлагаемая ниже модель ВФ (внутреннего содержания) слова *ветер* в современном русском ПЯ ограничена по крайней мере в двух отношениях: (1) она опирается лишь на часть текстов советской поэзии и почти не учитывает всей предшествующей истории ПЯ[2]; (2) в ней умышленно представлен только один информант — пишущий эти строки. Еще до того, как настоящая глава и вся работа в целом будет закончена (и тем более — издана), представления ее автора, его лингвистический и эстетический кругозор, его симпатии и антипатии неизбежно изменятся. И изменятся они как — в идеале — в сторону приближения к «истине, художественной правде» (см. Мурьянов 1976 : 194 и др.), так и, возможно, в сторону той менее приятной области, где «сдвигаются акценты» (см. там же, с. 192 и др.). Единственный выход из этой ситуации — это «остановить мгновенье», дать заведомо огрубленную модель, одностороннюю, но такую, которая и рассчитана на корректировку всеми другими заинтересованными «информантами», в первую очередь — исследователями и критиками, но также и всеми любителями искусства слова.

В этой работе невозможно представить материалы, относящиеся к слову *ветер*, как исторически изменяющуюся, обогащающуюся и постепенно усложняющуюся упорядоченную структуру. Выявление истории отдельных слов ПЯ, слов как экспрессем,— задача, которую пока удается только поставить (ср. 13.5), но не решить в сколько-нибудь исчерпывающей проблему мере. Не преуменьшая значение уже привычных анализов «истории слов в истории общества» (Будагов 1971), следует иметь в виду, что «история слов в истории ПЯ», если понимать ПЯ как содержательную структуру, не только не менее важна и должна вызывать особый интерес как почти совершенно не исследованная область, но это и принципиально более широкая область, дополняющая историю слова в языке до искомого целого.

План изложения избирается такой. Сначала, очень бегло, будет упомянуто о нескольких общеизвестных «образах» ветра, входящих в культурный багаж нашего со-

---

[2] Список основных источников см. ниже, с. 304.

временника. Далее, материал, специально собранный для этого раздела, будет представлен в рубриках, подсказываемых этим материалом (хотя, конечно, и не исчерпывающих его характеристики): олицетворения ветра; эпитеты-прилагательные к слову *ветер*; сочетания с генитивом, близкие к СрМтф, но имеющие, в основном, атрибутивный характер; СрМтф в собственном смысле термина; *ветер* в позиции предмета сравнения; *ветер* в позиции образа сравнения; паронимические аттрактанты; прочие словоупотребления, среди которых будут указаны отдельные «беллетристические формулы» [3].

Понятно, насколько несовершенна эта рубрикация. Однако воспользоваться более адекватной идеей «комплексных рубрик», которая была реализована в работе Опыт 1973, затруднительно, учитывая огромный объем и исключительное разнообразие материала [4]. Тем не менее, даже без указаний в явной форме на отношение словоупотреблений к тому или иному стилю ПЯ, в этом параграфе будет дан некоторый набор контекстов, стилистически разнообразных (в смысле и идиостилей и стилей ПЯ) художественных находок в области экспрессемы *ветер*, которые, на наш взгляд, заслуживают всестороннего, в том числе функционального анализа в специальной работе по дальнейшему уточнению модели.

Иначе говоря, при обсуждении проблемы отбора контекстов следует учитывать три взаимосвязанных оппозиции, члены которых тоже объединены друг с другом необходимой связью: 1) субъективное/объективное; 2) индивидуальное/коллективное; 3) эстетическое (качество)/ /лингвистическое (разнообразие) [5].

---

[3] Символика, метафорика и иные семантические преобразования в рубриках (кроме рубрики СрМтф) далее отмечаются лишь выборочно, в связи с общими задачами изложения.

[4] Однако ряд условных обозначений (см. Список сокращений), продолжающих традицию этой работы, будет использован.

[5] Попутно стоит отметить существенную и специфическую для лексикографического представления художественной речи проблему разграничения и объединения полисемии и омонимии. Индивидуальность словоупотребления (ср., например, для слова *дружинник* его разные исходные значения в контекстах *шарфы дружинников* и *среди тысячи дружинников*, зафиксированных конкорданцией Кубурлис 1974:141, с современным узким значением этого слова) необходимо дополняется в ПЯ широкими семантическими и грамматическими обобщениями, почему,

Структуру экспрессемы *ветер* мы сознательно оставляем о т к р ы т о й, имея в виду (1) возможность (и необходимость) ее пополнения словоупотреблениями, или оказавшимися вне поля нашего зрения (таких фактов — множество), или не отвечающими вкусам автора, но не менее, чем признаваемые им, возможно, имеющими право на вхождение в эстетическую парадигму *ветра*; (2) естественность появления новых словоупотреблений; (3) как уже сказано, решающие аргументы «за» и «против», идущие от «целостного» функционального анализа контекстов, произведений, идиостилей, стилевых течений и т. п.[6]

На этом этапе исследования экспрессемы *ветер* упорядоченность ее структуры предстанет как своеобразная парадигма контекстов, принадлежащих разным авторам и разным эпохам и по-разному выявляющих присущую слову *ветер* выразительность.

14.2. Круг «классических» контекстов

Прежде всего в парадигму контекстов, характеризующих экспрессему *ветер* в современном ПЯ, естественно входят «классические» примеры, часто цитируемые по разным поводам в специальной литературе, исполнительском искусстве и в быту. Круг таких «всем известных» примеров широк. Хотя он не остается постоянным, в нем можно выделить некоторое устойчивое ядро, своего рода «основной контекстный фонд». Одни факты, например, «О ветре, ветрило!» из «Слова о полку Игореве» или ряд пушкинских контекстов (см. ниже), или *ветер* в первой строфе «Двенадцати» Блока, предстают при этом как безусловные; другие — типа бальмонтовского «Я вольный ветер» и т. д. (1898 г.) — как менее известные, эстетически не столь значимые, возможно, даже маргинальные. Тем не

возможно, имело бы смысл говорить о гнездах экспрессем или об экспрессеме как о гнезде словоформ. Ср. работы Т. В. Цивьян, З. Г. Минц и др.; см. Опыт 1973 : 30. Вопрос о более тесных связях в ПЯ между такими единицами, как *творить, творяне, языкотворец* и *тварь*, в этом параграфе не рассматривается.

[6] Контексты на слово *ветер*, представленные в работе Опыт 1973 : 193—196, не подвергались там отбору (см. там же, с. 95, 111, 158—159). Они уже доступны читателям, поэтому ниже привлекаются лишь в отдельных случаях.

менее этот «фонд», будучи неоднородным, все же в целом характеризуется качеством продолжительной воспроизводимости, известной отобранности в процессе противоречивого развития культуры на протяжении многих десятилетий. Специальная задача выявления такого «фонда», его стратификации и анализа различных форм его функционирования представляется очень перспективной.

Всю историю слова *ветер* в художественной прозе приходится оставить за пределами этого очерка. Но и она несомненно входит в структуру экспрессемы, хотя и особым образом. Ограничимся одним примером. Сочетание *холодный весенний ветер* как стандартное речение, которое вполне могло бы иллюстрировать статью на слово *ветер* в толковом словаре, с одной стороны, и как эстетически значимый факт в тексте «Легкого дыхания» Бунина (см. Выготский 1965 : 197—211) — с другой, обнаруживая принципиально разные функции, в какой-то мере показывает и то, насколько телеология отдельных приемов и стилистических элементов в прозе может быть не менее тонкой и в то же время, так сказать, более развернутой в художественном пространстве, чем в поэзии с ее «теснотой стихового ряда» (имеющей свои преимущества).

14.3. Олицетворения

Олицетворения (в том числе слова *ветер*) в ПЯ и до и после Пушкина — обычны. Однако разнообразие способов олицетворения возрастает по направлению к нашему времени.

В пушкинских строчках «Затем, что ветру и орлу, И сердцу девы нет закона» (и во всем контексте) олицетворение ветра достигается двумя способами: 1) ответом на вопрос «зачем?», имеющим смысл лишь в отношении одушевленного существа, и 2) соположением слов *ветер, орел* и *сердце девы* при общем для них предикате. Если повторение вопроса «зачем?» применительно к некоторым действиям ветра в наши дни, по-видимому, воспринималось бы как прямая или скрытая аллюзия на пушкинский текст, то соположение как способ словопреобразования, лишенный обязательной связи с конкретными словами, может быть многократно использовано в самых разных ситуациях. И действительно, у Луговского контекст «И я, и лыжи, и ветер| В седых пропадали ле-

сах» (*Л*27 «Юность»)[7] лишен непосредственной связи с пушкинскими строчками.

Ограничимся этим примером (из многих возможных) и посмотрим, каковы другие типичные способы олицетворения.

Другой пушкинский контекст: Ветер, ветер! Ты могуч, Ты гоняешь стаи туч ⟨...⟩, Не боишься никого, Кроме бога одного,— указывает на такой распространенный и исконный способ, как обращение к неодушевленным реалиям. Сразу же вспоминается тютчевское «О чем ты воешь, ветр ночной?»; и «Волнуйся, неуемный ветер» (*Е*с17), и «Русый ветер, какой ты счастливый» (*СЩип*26), осложненные контексты «Будь он проклят, ветер-ворог — | От тебя молитва щит» (*Хл*21 «Море») и «Подгоняй же, ветер вдохновенья, | На борт накренившийся дубок...» (*Б*24 «Возвращение») и многие другие — это олицетворения ветра, достигаемые и с помощью обращений. Сюда же могут быть отнесены и обращения с «риторическим *о*» в поэме «Лейтенант Шмидт» (*П*27), естественно, развиваемые такими характеристиками ветра, как *щадящий*, *приперт к стене*, *бьется*, *обваривши харю*, и т. п.

Почти наверняка олицетворенным ветер окажется в том случае, если слово *ветер* входит в состав заглавия. Ср.: «Слышу, ветер в мягких туфлях | Тронул старческий карниз» (*Утк*25 «Ветер»; ср. это же заглавие: *Утк*39),— а также известную «Песню о ветре» (*Л*26), «Ветер» (*П*56—60; «Я кончился, а ты жива...») и, особенно, стихотворение «Ветер» (*Кирс*33) с его уже символическим образом ветра и не новым, но очень показательным сочетанием *на ветру*: «Я, живущий у эпохи на ветру»[8]. Однако в наши дни олицетворения такого рода обладают уже значительной инерцией формульности. Заглавие «Ветер» требует сейчас как бы особых художественно-энергетических затрат в тексте на преодоление этой инерции. В стихотворении «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» Пастернак не только успешно преодолел инерцию подобного формульного олицетворения (непосредственно олицетворенным ветер выступает здесь лишь с эпи-

---

[7] См. «Список сокращений». В датах, относящихся к XX в., указываются только две последние цифры; в отдельных примерах слово *ветер* сокращается до начальной буквы.

[8] Ср.: У нас побелели волосы, бубновые на ветру (*Прок*30).

тетом *жестокий*), но и возвысил ветер до символа всей жизни и творчества Блока [9].

Формульная опасность таится и в прописной начальной букве как внешней форме олицетворяемого ветра. «Окликаю Ветер: «Почему ты | Вой ведешь на сумрачных ладах?» (*Бр*21 «Оклики») — экспрессию таких олицетворений, конечно, не исчерпали и драматизированные тексты типа поэмы «Лесная тоска» (*Хл*19). Преодоление здесь инерции, идущей от символистов и пролетарских поэтов, началось уже в 20-е годы (ср. Гинзбург 1974 : 343 и 349) и было связано с поисками более разнообразных способов олицетворения. Эти поиски не зачеркивали традиционных способов, но существенно осложняли их, развивая олицетворение прежде всего как элемент в системе всех способов словопреобразования, которые взаимодействуют в поэзии. Очень наглядно это обнаруживается, например, в области эпитетов (см. ниже).

Имеет смысл специально не иллюстрировать разнообразие предикатов, переводящих *ветер* в разряд существительных одушевленных — многие из таких предикатов читатель найдет среди других материалов этого параграфа. Вот все же несколько примеров: «Легкий в. на дорогу вышел | И не поздоровался со мной» (*Прок*28): «В. дул | Возле озера, толпясь и грозя» (*ПВ*33); «〈...〉 в ногу вместе с тяжелыми, с нами, | в. с левой идет стороны» (*БК*33); «Особенно мне в. дорог, | он раньше встал на полчаса | и хлопаньем оконных створок | и занавеской занялся» (*БК*34); «Снова сговором ветра и стужи | по садам засушило траву 〈...〉» (*БК*34); «Откуда быть буре, коль в. — хромой?» (*Прок*34; речь персонажа); «Пусть в., рябину занянчив, | Пугает ее перед сном» (*П*41); «В. пальцы тонкие простер» (*Алиг*42); «Но за ночь в. вдруг сошел с ума 〈...〉» (*Заб*46).

Есть, однако, один относительно новый способ олицетворения (и словопреобразования вообще), который до-

---

[9] Об особой роли ветра в поэтическом мире Пастернака говорит такое итоговое признание поэта: «Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развивает и хлещет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый в е т е р...» (цит. по Жолковский 1976 : 36; разрядка моя.— *В. Г.*).

вольно широко использован нашей поэзией как раз со словом *ветер*,— одушевленные существительные в позиции приложения (см. Нильсон 1957, где отмечены различные олицетворения явлений природы этого типа еще у Вяч. Иванова и Клюева; у последнего, в частности, и *Ветер-братик*). Есенинскому *отроку-ветру* соответствуют многие менее популярные факты. Среди них отметим «Был *вором-ветром* мальчишка обыскан» (*М*22—3 «Про это») и «Поля пройдут науку | под *ветром-игруном*» (М29 «Урожайный марш»), *ветер*[-]*баловень* (Х*л*21), *бродяга-ветер* (*Гус*38—9), *ветер-пострел* (*Ас*46), *ветер-непоседа* (*Гол*48).

Ограничиваясь перечисленными случаями, укажем еще только на один очень показательный пример взаимодействия метафоры и олицетворения, поднятых поэтом до уровня символа,— хорошо известную концовку «Смерти пионерки» (*Б*32). Яркое и само по себе сравнение: «Молнии, как галстуки, по ветру летят»,— уже связывающее воедино природу и общество, вырастает здесь до гигантского обобщения: пионерская песня выходит

В мир, открытый настежь
Бешенству ветров.

Метафорическое *бешенство* олицетворенно-символических *ветров*,— это их атрибут, кажется, еще ничем не ограниченный в своем «безудерже». Ниже станет ясно и то, как по-разному поэты подчиняют своему ви́дению мира эту стихию.

ВФС *ветер* в традиционном смысле термина, как признак или основание номинации (см. Варина 1976 : 242), остается при этом, с точки зрения нормативного подхода, неизменной и на «этимологической линии толкования» ВФС, и в «синхронно-описательном плане» (там же, с. 238). ВФС экспрессемы *ветер* как единицы ПЯ, ВФС в предложенном нами понимании, напротив, существенно меняется, обогащается с каждым новым (подобным только что отмеченному) контекстом.

14.4. Эпитеты

Круг эпитетов к слову *ветер* исключительно широк и разнообразен. Уже с конца 10-х годов здесь практически были разрушены прежние ограничения на сочетаемость,

и поэты как бы соревнуются друг с другом в обнаружении у традиционного ветра самых «далековатых» связей в занимающем художника образном пространстве. Функциональный анализ этих связей, повторим, не входит в нашу задачу; пока можно только продемонстрировать отмеченное разнообразие, да и то — по условиям объема — вне тех сколько-нибудь полных контекстов, в которых слово *ветер* реально функционирует в каждом отдельном случае.

Для сравнения приведем сначала исчерпывающий перечень эпитетов к слову *ветер/ветр* у Баратынского (см. Шоу 1975 : 177): *бродячий, буйный, бурный, злой, непогодный, осенний, поздние, резвый,* (бессмысленно) *свистящий*; слово *ветерок* пополнило бы этот список еще тремя эпитетами: *благоуханный, приветный* и *теплый.* Поэзия Пушкина добавляет к уже отмеченным следующие: *быстротечный, летучий, майский, ненастный, поздний, пустынный, хладный/холодный* и *шумный.*

Еще одним ориентиром для сопоставлений могут служить эпитеты к слову *ветер* у Мандельштама (см. Кубурлис 1974 : 61—62) [10]. Хотя нельзя сказать, чтобы слово *ветер* было для этого поэта особо значимым и существенным в его образной системе (на фоне, например, таких слов, как *воздух*; см. Григорьев 1975б : 286) [11], все же по одним только эпитетам к этому слову можно определить относительную хронологию данного поэтического идиолекта и идиостиля. Им, впрочем, не противопоказаны и сочетания типа *дующий ветр, ветер западный с Невы, горный ветер* или *неизменно дует ветер свежий.* Но эпитеты *черный* и *широкий*, а также двойные определения *бархат-*

---

[10] Из-за естественных недостатков нынешних конкорданций (см. Григорьев 1975б) в приводимых перечнях возможны единичные пропуски. Имея это в виду, мы все же сочли необязательной перепроверку материалов конкорданций. Зато пришлось провести нелегкую работу по отысканию контекстов слова *ветер* у Пушкина, опираясь лишь на данные словоуказателя при соответствующей статье в пушкинском словаре и на «Приложения».

[11] Сходное распределение акцентов обнаруживает, как кажется, и творчество Тютчева: слово *воздух* для его идиостиля, видимо, более значимо, чем *ветер*. Ср. в этой связи сопоставление «инвариантных мотивов» разных авторов, направленное на описание «поэтического мира», в работе Жолковский 1976 : 48—56.

ный крыластый и *китайский пряный* были по меньшей мере маловероятны во времена Пушкина [12].

Разумеется, эпитеты типа *сплошной электрический* (*М*25 «Бродвей») или *Октябрьский* (*Л*26, *Л*30, *ПВ*32 и др.) связаны с денотатами, просто неизвестными пушкинской эпохе. Однако расширение круга эпитетов лишь в некоторой степени вызвано новыми реалиями такого рода. В своем подавляющем большинстве все новые и новые эпитеты углубляют художественное освоение реалий, давно уже зафиксированных общим языком, и лишь обнаруживают в них новые (и часто — далековатые) связи. В этом смысле особенно справедлива мысль о том, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании. И не только стиля, но и поэтического сознания ⟨...⟩» (Веселовский 1940 : 73). Эпитет — действительно чрезвычайно представительный для истории ПЯ и отдельных его стилей троп.

По особой привязанности к слову *ветер* может быть выделено (в предварительном порядке) творчество двух поэтов — Э. Багрицкого и В. Луговского [13]. Любопытно, однако, что привязанность эта выявляется у них очень по-разному. Багрицкого почти не привлекают поиски эпитетов к *ветру*: *колючий* (ветер) в стихотворении 1920 г. «Рассыпанной цепью» да тройной эпитет (ветер) *шальной*, | *Отчаянный и бесприютный* в «Папиросном коробке» (1927) почти исчерпывают относящийся сюда материал.

Наоборот, именно по эпитетам к слову *ветер* Луговского можно назвать своего рода «чемпионом». Множество эпитетов входит у него и в те конструкции с этим словом, которые будут рассмотрены в других разделах этого параграфа. В известном смысле все его творчество

---

[12] Сочетание *ветер хлесткий* перекликается со строчкой из «Двенадцати» Блока: позднее оно отмечено у М. Алигер. Об эпитете *черный* см. ниже.

[13] Абсолютные частоты для слова *ветер* в упоминавшихся уже словоуказателях к Багрицкому, Пастернаку и Заболоцкому, которые были подготовлены (по программе, предложенной автором) в Институте русского языка АН СССР, составляют соответственно 196, 58 и 51. Данными по Луговскому мы еще не располагали, но интуиция (подкрепляющая ту, которую неоднократно отражала критика) подсказывает, что слово *ветер* у него находится, как минимум, «на уровне Багрицкого». Близок к ним в этом отношении, видимо, и П. Васильев.

представляет собой «песню о ветре», которым наполнены и страницы «Середины века». Обращает внимание особое разнообразие и яркость многих эпитетов Луговского: *широкий в. марта* (1924); *парусный в. тропиков* (1926); *пасмурный* (26—8); *гулевой; в. старый,* | *Мохнатый, веселый* (27); *в. пятиконечный* (28—9); *пограничный* (30); *крылатый* (31); *в. бешеный, упругий* (32); *тяжелый* и *густой* (33), *пароходный, чистый в.* (35); *в. ровный, неустанный* (36); *седобровый* и *стылый* (39)[14]; *в. птичий, вороватый* (47); *ситцевый* (50); *бредовый* (51); *в. ручьевой* (56); *беспутный* (57).

К ряду этих и других эпитетов Луговской обращался неоднократно, обычно, однако, не просто повторяя их, а осложняя. Так, *мохнатый в.* вновь появляется у него в виде *мохнатый в.* | *седой* (*Л*56), ср. также *грозовой, неукротимый в.* (*Л*36) и т. п.[15] В то же время многие определения к слову *ветер* у Луговского ничем не выделяются сами по себе в ряду более обычных, «ничейных», широко распространенных или «спокойных» эпитетов типа *юный* (*Л*36); *альпийский* (37); *родимый* и *пролетный* (40); *вьюжный* (45); *пронзительный, пустынный, весенний* (47); *крепчающий* (51—2); *тихий* (53) и др.

Творчество Луговского — при всей его индивидуальности — в концентрированной форме отражало и процессы, характерные для советской поэзии в целом. Тот или иной вклад в «фонд эпитетов» к слову *ветер* внесли десятки поэтов. Отметим здесь еще лишь несколько имен и эпитетов, иллюстрирующих указанное выше разнообразие:

---

[14] Излюбленный поздним Луговским *синий в.* встречается у Б. Корнилова в 1933 г. (ср. *голубой в.*— *БК*35 и *Л*38), эпитет *полынный* (*Л*34) — у П. Васильева в 1932 г. и М. Алигер в 1940-м. Недавно *синий в.* вновь появился у С. Куняева (сб. «День поэзии», М., 1976, с. 78). Ср. также материалы работы Деревянко 1977.

[15] Это характерно, конечно, не для одного Луговского. Ср., например: И снова | ветер | *свежий, крепкий* | валы | революции | поднял в пене (*М*24 «Владимир Ильич Ленин»); Ветер выл, *пронзителен и лжив...* (*БК*36—7); *На горном голубом ветру* (*Сим*38—9); *Кронштадтский злой, неукротимый в.* (*Берг*41); *кругообразный* || *бешеный в.* (*Кирс*46); *приморский в., свежий и соленый* (*Ахм*50); или *лютый в.* (*Прок*30) и «Ветер выл, *неукротим и лют»* (*ДБ*37). Ср. последний пример с примером из Б. Корнилова здесь же. Ср. также в «Песне» А. Межирова: «Ветер крученый, верченый, гнутый. | То ребром, то стеной, то кольцом».

высокий и *светлый* (*Алиг*42); *в. встречный* (*Ас*26 и 27); *взвихренный* (*Ас*28); *молодой* (*Ас*40); *на всесветном ветру* (*Ас*43)[16]; *прохладный*; *лебединый*; *вольный* (*Ахм*19—22); *прохожий* (*Без*21), *прессованный* (*Без*44—7); *жесткий* (*Берг*42); *живой и влажный* (*Берг*43); *горький* (*ПВ*30); *сладкий* и *драгоценнейший* (*ПВ*34); *горестный* (*ПВ*35); *многоверстный* (*ПВ*36; в Мтф: «одежд многоверстный в.»); *злой* (*Гол*41 и *Тв*41—5); *пьяный* (*Гол*44); *суровый* (*Гус*42); *отчаянный* (*Долм*52—5); *неуемный*; *резвый*; *желтый*[17]; *синь-студеный* (*Ес*17—24); *млечный* (*Инб*27); *старательный* (*Ис*34); *звонкий*; *зыбучий*; *крутой* (*Кам*20—31); *дымный* и *сумасшедший* (*Ког*39—40); *свирепый*; *ошалелый*; *залетный*; *каторжный* (*Са*28—37); *жаркий* (в. пустынь.— *ЯСм*40); *пастушеский* (*Тв*38); *песенный* (*Тих*22); *колкий* (*Тих*39—47)[18]; *скользящий* (*Тр*23); на порхающем ветру (*Утк*27); *вдохновенный; усталый; божий; служивый* (*Хл*19—22).

В 1921 г. А. Ахматова употребила сочетание *черный в.* (ср. *дикий черный в.* — *АБ*16):

Черный ветер меня успокоит,
Веселит золотой листопад.

В 1932 г. Луговской воспользовался тем же эпитетом в сочетании «на черном, закипающем ветру», а в 1936 г.— в строчках:

Черный ветер фронта
грохает в окно.

В 1932 г. у П. Васильева:

Черный ветер с поречья дул ⟨...⟩

Уже из этих кратких контекстов видно функциональное разнообразие внешне одного и того же сочетания *черный в.* у разных поэтов. Насколько значительной может быть взаимозависимость художественной функции, с одной стороны, и позиции словопреобразования — с дру-

---

[16] Контекст: «Мы с тобою — в дозоре, на виду, на юру, на великом морозе, на всесветном ветру ⟨...⟩» — подчеркивает символический характер ветра.

[17] *Желтый в.* отмечен и позднее: *Са*27 и *Гус*34.

[18] Ср. *в. колючий* у М. Лисянского в сб. «День поэзии» (М., 1976, с. 84).

гой, показывает следующий контекст (*Хл*19; в речи персонажа):

Как черный ветер, колыхается
Из красных углей ожерелье.

Но ни у одного из названных поэтов слово *черный* не получает такого внимания, как у О. Мандельштама, у которого *черный ветер* встречается еще в раннем стихотворении «Смутно-дышащими листьями...», а корень *черн-* проходит через все творчество как один из самых поэтически существенных (ср. *чернецы, черноверхая, чернореливое, солнце черное, на черных носилках* и т. п.)[19].

4. 5. Сочетания с генитивом

Почти все такие сочетания придают слову *ветер* ту или иную метафорическую сему. В специальной главе, посвященной СрМтф, будет показано, как трудно отделить в ряде случаев эти последние от прочих сочетаний с генитивом[20]. Здесь достаточно показать круг существительных, связываемых поэтами со словом *ветер* таким образом, что это слово выступает в качестве относительно устойчивого символа с широкой гаммой значений, но в основном объединяемых принадлежностью к семантическим полям ʽвремяʼ, ʽреволюцияʼ, ʽсвободаʼ, ʽгероическоеʼ. Отдельные словоупотребления при этом могут быть «заземлены», рисуя, казалось бы, самые бытовые ситуации, а иногда и противореча основной тенденции словоупотребления. В этих случаях «высокая романтика ветра» проявляется через более широкий контекст, часто — через контекст всего произведения, а то и всего творчества поэтов. Ср., например: *в. гопака* и *в. пылающих зором* в «Ладомире» (*Хл*20); *тревоги в.* (*Ас*26); *в. полыни* (*ПВ*30)[21]; *в. всех империй* (*Прок*30); *кризиса в.* (*Б*31); *свежем в. экспресса* (по рельсам ты мчалась сюда)

Оставляем без рассмотрения довольно многочисленные случаи определений к слову *ветер*, выраженных причастными оборотами типа: *под ветром, подкошенным вровень* (*ПВ*30) или *в., приложенный дулом к виску* (*Л*30).

Ср.: «Только ей [ненависти] отдам я все на свете — | Право жить и честно умереть, | Даже тот | любимый мною в. — | *В. дальних странствий и морей»* (*Л*31—2).

Ср. *полынный в.* (*Алиг*40).

(*ПВ*32 «Строителю Евгении Стэнман»); *волос шелковистый в.* (*Гус*38); *тяжелый в. боя* (*Л*38); *злобный в. погони* (*Са*38); «Только шарит *негнущийся в. прожекторов*» (*Алиг*35); *в. разлуки* (*Л*56); *жаркий в. давнишних стихов* (*Са*48—57) и т. п.

В первые же годы после Октября слово *ветер* начинает функционировать и как его символ, используемый поэтами самых разных направлений. Ср., например, *в. свободы и братства* (*Гор*19); *в. воли* (*Бр*20) и *дикой воли в.* (*Хл*21). В 30-е и последующие годы связь революции и ветра в поэзии лишь укрепляется и разнообразится. Примером могут служить контексты: «их[фронтовиков] понесло, тифозных и паршивых, | соленым ветром, дунувшим с Невы» (*БК*32) или в.| Революции мировой (*Берг*49—57) [22].

В. веков (*Цв*18) получает более конкретизированное развитие как *в. века* (*Са*47) и находит афористическое воплощение в знаменитых строчках (*Тв*50—60):

Но ветер века —
Он в наши дует паруса.

Наряду с этим не снимается и обобщенное временное значение: *в. времен* (*Л*35 и *Ас*45), *в. юности* (*Кам*36), *в. прошлого теплый* (*Тих*59), но ведущими оказываются контексты с семой ‘героическое’, непосредственно выраженной в известной строчке из «Семена Проскакова»: *ревущий в. героики!* (*Ас* 28). Ср. также (снова дует) *в. двадцатого года* (*БК* 31); *в. знамен* (*ПВ* 32).

Еще в предвоенные годы появляется сочетание (горький) *в. мира* (*Л*32), независимое от борьбы за мир; после войны оно уже включает в себя значения обоих омонимов (*Долм*49 «Песня мира»). История экспрессемы *ветер* в период между двумя войнами, естественно, включает в себя и воспоминания о войне прошедшей, прежде всего — гражданской; ср. еще более поздний контекст *паля-*

---

[22] Ср. образ природного ветра: «Мой в., мой вольный, ты им [снегам] поклонись» (*Прок*39); *в. вольный* (*Сельв*46) — или амбивалентного: «Мир ломается. И в. давят два броневика» (*Прок*33 «Матрос в Октябре»); «Наполни приказом мозг мой | и ветром набей мне рот, | Возьми меня в переделку | и двинь, грохоча, вперед» (*Л*29; есть вариант) и «В моей груди не твой ли [Россия] в.?». (*Сельв*42). Ср. также образы «четырех ветров» в либретто «Думы про Опанаса» (*Б*33).

щий в. завтрашней войны — | *гражданской* (*Берг*49—57 «Перворосснйск»); и предчувствия войны предстоящей: «Нам выходить в перекрестный в. | грузных орудий дальнего боя» (*Алиг*35). Едва ли не формульным уже накануне Отечественной войны стало сочетание *на ветру штыковых атак* (*Долм*40). С ее началом общеромантический *в. восстаний* (*Ас*40) надолго уступает место сочетаниям типа *в. железного мщенья* (*Ис*42), *в. наступленья* (*Алиг*43), *горячий, злой*〈...〉*фугасок в.* и *горячий в. смерти и металла* (*СЩип*43).

Как бы подытоживая и обобщая эти зловещие обертоны у слова *ветер*, позднее Твардовский скажет в знаменитом стихотворении «В тот день, когда окончилась война...» (1948),

Что ветры войн шумят не утихая.

Тем не менее и в разгаре войны романтические обертоны у слова *ветер*, конечно, не были подавлены. Давний символический *в. весны* (*Ас*23) конкретизируется в строчках «ветром походов, | ветром весны | снова апрель начался» (*Гудз*42), а после войны формульными или полуформульными оказываются и сочетания типа *в. славы* (*СЩип*45), *в. жизни* (*СЩип*46); *в. победы* (*ЯСм*49 и 51—2); ср. также *долгожданный в. урожая* (*Алиг*47).

Такая СрМтф, как тот же *в. вдохновенья* у Багрицкого, будучи сопоставлена с эпитетной конструкцией *вдохновенный* у Хлебникова, говорит о необходимости рассматривать конкретную историю каждого «приема» или «тропа» на фоне всей истории ПЯ [23]. Нам не удалось обнаружить генитивное сочетание **в. Советской власти*, но функционально ему (понимаемому как СрМтф) эквивалентно (хотя семантически не равнозначно) преобразование слова *ветер* в прологе к трагедии «Умка — белый медведь» (*Сельв*33).

Но ждал он [чукча] вновь. Как чуда ждал! Душа
вся извелась...
И только не знал, что ветер такой
зовется Советская власть [24].

---

[23] Хотя надо учитывать, конечно, и невозможность «перевода» некоторых генитивных конструкций в эпитетные. Ср.: Уже нам в лица дует | Воспоминаний слабый ветерок (*Б*20—34).

[24] Ср. также паронимическое название сб. «Совет ветров» (*Ас*23).

14. 6. Предмет сравнения

Здесь и в следующем пункте мы ограничимся очень кратким перечнем минимальных контекстов, не разграничивая сравнения по отдельно взятому признаку и сравнения, близкие к отождествлению, конструкции с союзами и творительный сравнения и т. д.

«Умолкли все — под горой | В., как пес, дрожал» (*Тих*22); «Свежий в. закипает брагой ⟨...⟩» (*Б*24); «⟨...⟩в. пел веретеном» (*Гор*25); « В. прет на ощупь, как слепой ⟨...⟩» (*П*26—7); «В два пальца, по-боцмански, в. свистит ⟨...⟩» (*Б*24—8) [25]; «И в. в лицо, как вода из ведра» (*Б*29); «В. же, | Будто нарочно | Гретый, | Легкий и махонький | Как мотылек» (*ПВ*33); «⟨...⟩ свищет в. саблею кривой ⟨...⟩» (*БК*34); «В. тяжелый, | густой, как нефть, | рвется из Волчьих ворот» (*Л*35); «⟨...⟩ в. ночей, холодный, как рыбья кровь» (*Л*36); «А в. прет в стекло с натугой, | Густой и сильный, как вода» (*Тв*36); «⟨...⟩ в. ходит вором ⟨...⟩» (*БК*36—7); «Морозный в., как струна, звенит» (*Долм*40); «⟨...⟩ только б снова ударил в., | в душном танке, как спирт, пьяня» (*Гудз*43); «Как ребячий, монотонный хор, | Мятко запевает вьюжный в.» (*Л*45) [26]; «Еще заливаются ветры, как барды ⟨...⟩» (*Заб*46).

Особо должны быть выделены конструкции СрМтф (см. гл. V), в которых *ветер* выступает предметом метафорического сравнения. Это — случаи типа *осенних запахов и ветров пулемет* (*Хл*21?), *ветра помпа* (*М*23), *бичами морских ветров* (*Б*32), *ветра большой самолет* и *на ветра скрещенных саблях* (*Ас*50); ср. *ветра вольный горн* (*ДСам*76) в сб. «День поэзии» (М., 1976, с. 118), продолжающее в наши дни эту линию преобразований.

14. 7. Образ сравнения

У истоков советской поэзии находятся строчки блоковского «Возмездия», связывающие ‘новое’ и *ветер*:

> И ветром новое врывалось
> В гостеприимный старый дом ⟨...⟩

---

[25] Ср.: «⟨...⟩ Но в. свищет | Боцманом веселым ⟨...⟩» (*ПВ*30) и «Я вышел. | А в.— навстречу | И лег по-собачьи у ног ⟨...⟩» (*Утк*26).

[26] Ср. у него же ранние: «В. голосит, словно поп с амвона ⟨...⟩» (*Л*26) и «Как форвард победного поля, | Кидается в. ко мне» (*Л*27).

Мы уже видели, как *ветер* становится средством художественного познания и оценки новых и значительных социальных процессов. Это не означает, что потенции *ветра* используются теперь лишь в социальной сфере, а природным связям соответствующего явления в поэзии неизбежно приходится потесниться. Временное ослабление внимания к тому, что ныне известно как «охрана природы», «экологическое равновесие» и т. п., затронуло далеко не всех поэтов. Символы сами по себе не могут быть препятствием для поисков новых связей между явлениями в рамках различных сравнительных конструкций. Так, *ветер* может служить образным отражением перифрастически упоминаемого *солнца* (*Хл*20):

И неба священный подсолнух
⟨...⟩
Проходит, как ветер по нивам.

Природное и социальное, символы, метафоры и сравнения могут сополагаться и взаимодействовать, как в строчках поэта (*ПВ*36) о песнях латышских стрелков: «Но сохранят народы их | В сердцах | Над всем, что есть на свете, | Как знамя над Кремлем и в., | Как сабли маршалов своих». Ср. также: «Сухой и быстрый, словно в. с юга, ⟨...⟩ | К нам входит вождь» (*Л*34).

Ветер в образе сравнения может выступать и как метафора: «Проносится кровь в аортах, | Как в. идущих годов» (*Л*27); «И подлетели девчата к нему, | Как ситцевый, | байковый, | шелковый в.» (*Гус*33). Но чаще метафоричность отсутствует или едва ощущается: «Я узнаю ⟨...⟩ | Прямую, как в., походку твою» (*ПВ*30); «В луговинах по всей стране | Рыжим ветром шумят костры ⟨...⟩» (*ПВ*30); «Говор | В избы | Ветром влез» (*Кам*32); «⟨...⟩ Там вереск на в. похож ⟨...⟩» (*Ахм*46—56).

Значительное распространение в этой позиции *ветер* получил в разного рода формульных или уже фразеологических сочетаниях, нередко варьируемых, что как раз и свидетельствует об осознании их как формульных. Ср., например: «Словно ветра дуновенье, | Пролетело десять лет» (*Долм*37); *как сдунет ветром* (*Кед*39); «Время, время, как в., | Шапку рвет с головы...» (*Тв*39); «И вот лечу, словно в., вдаль ⟨...⟩» и «Как в. в жаркий день, | являлась к нам [бойцам] она [сестра]» (*Гус*41); «Быстроноги футболисты, словно в.» (*Ош*47); «На санках с

горы пронесемся как в. 〈...〉» (*Ис*47—8); «〈...〉 Мчись, как в. в небе голубом, | На стоцветной радуге верхом 〈...〉» (*Св*52); «〈...〉[Алеша] поет и носится как в. 〈...〉» (*Берг*49—57) и т. п.

14. 8. Паронимические аттрактанты

На примере слова *ветер* хорошо видно, как глубокие аллитерации становятся в поэзии XX в. материалом для различных семантических эффектов в рамках паронимической аттракции (см. гл. VI), оставаясь в то же время у ряда поэтов и в ряде иных контекстов традиционным, подобным рифме, средством «скрепления» стихотворных строк.

Можно отметить — в предварительном порядке — несколько примеров сближения со словом *ветер* разных слов по звуковой близости. При этом случаи типа *ветер — вытер* (*Хл*18) или *витрина — ветра* (*Ас*23) должны быть рассмотрены отдельно (ср. Григорьев 1975а : 70) [27]. Другие случаи звуковой аттракции любопытны устойчивостью в сближении определенных словоформ. Для слова *ветер* — это, в частности, формы слов *вечер, рвать, трава, труба* и их производных [28]. Вот ряд соответствующих фактов:

Ветер — рвет и *вечер — ветер* (*АБ*18 «Двенадцать»); *травою — ветру́* (*Ас*26); *ветер — трава* и *ветер — перевал* (*НДем*26); *порвавши с ветром с вечера* (*П*26—7); *В.* | сдирает | списки расстрелянных, | *рвет*, | закручивает | и пускает в *трубу* (*М*27 «Хорошо!»); 〈...〉 *в. срывает* за датой дату 〈...〉 (*БК*32); *рвет — ветром* (*ПВ*34); *вечер — ветер* (*Ахм*36); *трава — ветер* (*СЩип*38); (слушают) *в. травинки* (*Алиг*39); *ветер — трава* (*Л*39); *ветер — рвет* (*Тв*39); Шел слух, как *в. по траве*〈...〉 (*Кед*40); *вечер — ветер* (*Гус*41); *о ветре и траве* (*Гудз*42); *Вечер.*

---

[27] Ср. также: В.— пение. | Кого и о чем? | Нетерпение | Меча быть мячом (*Хл*20). Сближения однокорневых слов типа Он ветрен, как в., Как в., | Шумевший в имении 〈...〉 (*П*56—9) или В. ветреный изменник, Не венок ему, а веник (*Хл*19), или В. спал на старом ветряке (*Ис*25) мы здесь не рассматриваем.

[28] Пара *вечер — ветер* может функционировать и как случай консонантного типа паронимии (см. 19.4), и как рифма (так у Блока в «Двенадцати»). Слово *труба* связано со словом *ветер* лишь двумя консонантами, а не тремя (см. гл. VI).

Воет, веет *в.* ⟨...⟩» (*Берг*43); *рвется — ветер* (*Кирс*46); *ветер — трубы* и *рвется в.* (*Без*44—7); *травы — ветра* (*Л*47—8); *трава и в.* (*Гол*48); «Как будто от *ветра* чуть скошены *трубы*, | Трехорудийные башни молчат» (*Л*49); *в. по трубам* (*Тв*49); «*В.* в дикую *трубит трубу*» (*Л*51); *в. по травам* (*Тих*51); *травы — под ветром* (*Тв*50—52); «Ой ты, *в., ветерок* | Что *трубишь* ты в звонкий рог ⟨...⟩» (*Прок*53); «Воет в *трубе* атлантический *в.*» (*Долм*54); *срывает в.* (*Ас*55); «Свежий *в.* о чем-то своем *протрубил*» (*Ант*46—56); «*В., в., оторванных* листьев рои ⟨...⟩» (*Л*56); *рвется в.* (*Заб*57); гнет *травинки в.* (*СЩип*57); «⟨...⟩ В ночь, когда *в.* восточный — *трубач* | *Трубит* долгий сигнал ледостава» (*Март*58).

Функциональная нагруженность перечисленных сближений весьма различна и может быть связана с паронимией как явлением поэтической семантики лишь после специального анализа, с этой точки зрения, всего творчества каждого из указанных здесь поэтов и соответствующих произведений. Такой анализ не входит в нашу задачу. Формально тождественные звуковые сближения, скажем, у Блока и Маяковского или, тем более, у Безыменского и Асеева, как правило, функционируют по-разному не только потому, что представлены в разных контекстах, но и потому, что паронимия (парономасия) играет различную роль в тех стилях ПЯ, с которыми может быть связано творчество этих поэтов (см. Григорьев 1977в), пусть не всегда однозначно и неизменно, часто даже противоречиво.

Разумеется, сближения слова *ветер* с любыми словами в конкретных контекстах определяются прежде всего референтной функцией ПЯ, т. е. собственно денотативными указаниями при реализации художественного замысла. Поэтому в ряде случаев приходится допустить и полное отсутствие паронимического импульса при окончательном выборе слов *вечер*, *рвать*, *трава* и т. д. и даже вообще сколько-нибудь существенного внимания к звуковой материи сополагаемых слов. Тем не менее, поскольку в ПЯ эпохи паронимия уже представлена как широко распространившийся прием, все подобные факты должны были бы быть проверены на интерпретацию и в свете этого приема, в отличие, скажем, от пушкинской и предсимволистской эпох, для ПЯ которых паронимия была характерна (если не считать отдельных, главным

образом каламбурных случаев)[29]. *Приветный ветерок* у Баратынского, насколько можно судить, еще не поддается истолкованию как пример метатетического типа паронимии (см. 19.4).

Приведенные иллюстрации касались наиболее частых сближений. Некоторые из них уже находятся на грани превращения в формульные. В наши дни круг таких формульных сближений, несомненно, расширился за счет ряда новых слов (ср., например, *тревоги в. Ас*26, *ветром — тревога Са*26 и *тревога и в. Л*56); в то же время для особо чутких к слову и к ПЯ поэтов этот круг становится если не запретным, то мало привлекательным. Во всяком случае нельзя не обратить внимания и на единичные (в нашем материале) факты сближений слова *ветер* по звуковой форме и с иными словами. Вот несколько примеров: *ветер — жертвенно* (*П*26—7), *ветром — творчески* (*Ас*27), *ветер — говорит* (*БК*27), *ветер — затворе* (*Л*27), *ветер — ворóт* (*Л*35), *от ветра отвернувшийся* (*Алиг*42), *с поворота в.* (*Тих*39—57)[30]. Ср. также частично цитированный контекст: «В е т е р: | в пар непролазный | *рвется и вертит* | кругообразный | бешеный в.!» (*Кирс*46). Сюда же могут быть отнесены паронимически более элементарные факты связи *ветра* с *ветками* и *ветвями*: известное пастернаковское «Ты в ветре, веткой пробующем 〈...〉» и «В., | Ветви, | Весенняя сырость 〈...〉» (*Март*54). Материально близки к этим примерам строки: «И мне — чем сгнивать на ветках — | Уж лучше сгореть на ветру» (*Ес*25),— но внимания к паронимии Есенин как будто не обнаруживает.

---

[29] Ср. относительно редкие сближения типа *ветру поверять* или *ветры — вторят* у Ф. Сологуба (1897—8). *В. в трубе* (он же, 1898) уже в те годы, видимо, имело статус формулы. Автор признателен Н. А. Кожевниковой за разрешение использовать здесь эти факты, собранные ею для описания ПЯ символистов (см. также гл. VI).

[30] Поскольку выше мы сделали исключение для слова *труба*, связанного с *ветер* лишь консонантной группой *тр*, отметим и такие факты: *утренний в.* (*Алиг*52; *Л*56), *ветер — отрепьях* и *в. тронул* (*Л*56), *на остром ветру* (Т. Глушкова; см. «День поэзии». М., 1976, с. 46). Ср. также такой аллитерированный «на *т* и *р*» контекст: «Всю вчерашнюю тьму | нужно утром стереть. | Это в. зари | сделал | просто и мудро» (*Л*56). Ср. еще: «Неужели вчерашнее *утро* шумело вчера, неужели | Шел вчера юго-западный *в.*, в ладони *трубя*?» (*ПВ*32). Семантизация этих сближений, конечно, все-таки проблематична.

Предваряя специальное обращение к проблемам паронимии (см. гл. VI), укажем здесь, что очень широкий круг словоформ ПЯ еще слабо или совсем не привлекается поэзией к сближениям (от плана выражения к плану содержания) со словом *ветер*; ср., например: *втереть*, *витраж*, *творить*, *тавро*, *утварь*, *второпях*, *вторгаться*, *Тверь*, *Твардовский* и многие другие. Исчерпать «паронимический фонд» русского ПЯ поэтам удастся еще не скоро даже в собственно номинативном и синтагматическом планах; функционально же он практически неисчерпаем, как и запасы «ситуативной синонимии».

Ср. еще возможности ряда: *метр*, *метро*, *Петр*, *гетры* (см. рифму в «Песне о ветре» Луговского), *ретро-*, *сеттер*, *тетра-* (и *тетра* ‘вино’), *фетр* и т. п. Каламбур *Петроград — Ветроград* использован в прозе Хлебникова. От межъязыковой паронимии (ср. фр. *вотр* или *леттр*), мы отвлекаемся, хотя нельзя исключить, что ей предстоит сыграть свою роль в поэзии ближайших десятилетий.

14.9. Формулы

По явно экстралингвистическим причинам (как отчасти и ряд сближений в 14.8) распространены в поэтических контекстах сближения *ветра* и *паруса*. Собственно формульными их назвать, конечно, нельзя; полезно обратить внимание именно на разнообразие контекстов, в которых реализуется эта «вечная тема». Вот несколько иллюстраций: «вон: в. запутался в парусе» (*Ас*23); «А в Аяне паруса накормлены ветром» (*Са*34); «Яхта шла молодая, косая, | серебристая вся от света, | гнутым парусом срезая | тонкий слой голубого ветра» (*БК*35); «И в. слетал с парусов ‹...›» (*Прок*42); «Как парус ветром должен стих любой | Наполниться присягой и призывом» (*Долм*56); «Душа полна, как ветром парус ‹...›» (*Тв*50—60; ср. там же о *ветре века*).

В то же время простое сопоположение *ветра* и *паруса* в традиционном контексте, даже скрепленное близкой к паронимии аллитерацией (ср. «И в. треплет паруса» — *Са*27—59), с некоторых пор уже не удовлетворяет поэтов. С поисками новых средств выражения естественной связи между реалиями могут быть сопоставлены такие, например, контексты, как отмеченный выше *парусный в. тропиков* (*Л*26) или «‹...› Нарастал подкошенный при-

пев — В. твой, твой парусный обычай!» (*ПВ*31 «Путинная весна»).

Другой, более частной, привычной поэтической «валентностью» *ветра* является перифраза *Баку* как *города ветров* (или *города ветра*), использованная, например, Маяковским (1923), Луговским, Тихоновым и другими поэтами.

Независимо от подобных конкретных прикрепленностей слова *ветер,* существует несколько эпитетов, предикатов и сравнений, характерных для «беллетристического стиля» ПЯ. Разумеется, они не становятся невозможными и в иных стилях ПЯ, в творчестве любого художника слова — их формульность относительно легко преодолевается путем ли «остранения» или особого рода преобразованиями привычных контекстов. Тем не менее должны быть отмечены для слова *ветер* такие, например, «ложные друзья поэтов»: *вешний*, *весенний*, *осенний*, *свежий в.*; *в.*, который *воет*, *завывает*, *свистит* или *свищет*; объекты сравнения, *быстрые*, *как ветер*, и т. п.

И тем не менее, например, для сочетания *свежий в.*, естественно, на память приходит стихотворение «Человеку в пути» (*Алиг*39), в котором эта заезженная, казалось бы, формула, помноженная на соположение и «субъективно-модальную» метаморфозу, приобретает свежую силу афоризма:

Я хочу быть твоею силой,
свежим ветром,
насущным хлебом,
над тобою летящим небом.

Формульная опасность может возникать, как видно из материалов 14.3—14.8, едва ли не при любом типовом способе преобразования слова *ветер* в художественных контекстах. Сочетание *лапы ветра* само по себе и сейчас кажется очень далеким от опасности поэтической девальвации. Между тем даже в нашем — существенно неполном — материале оно (с вариантами) встретилось трижды. Первый раз — в стихотворении Хлебникова «Море» (1921):

Ветер лапою медвежьей
Нас голубит, гладит, нежит.

Пристальное внимание Асеева к опыту Хлебникова делает, как кажется, понятным появление у ветра лап в «Поэме о Гоголе» (1953), впрочем, в маргинальном образе: «Преотличнейшую шляпу | с лентою атласною | ветер, уцепивши в лапу, | сунул в лужу грязную». Третий случай, вообще говоря, предсказать было тоже можно, если обратить внимание уже не на опыт Хлебникова, а на богатейший опыт индивидуально-поэтического «присвоения» слова *ветер*: речь идет о Луговском, а именно о «Солнцевороте», который знаменует своего рода «ветреный взрыв» даже в его исполненном ветра творчестве (1956): «Косматые лапищи ветра | метались над нами»[31].

Именно потому, что эти три случая мы вправе рассматривать в то же время и как независимые друг от друга, как порожденные общей для всех поэтов тенденцией к олицетворению ветра, развивающейся во многом сходно для всех, можно сейчас отметить для *лап ветра*, так сказать, «предформульное состояние». Разумная «стилевая политика» издателей способна в такого рода ситуациях предотвращать стихийное обесценение художественных средств — слов и образных употреблений, ограничивая беллетристическую инерцию и повышая культуру художественной речи — как самих издателей, так и печатаемых поэтов[32].

14.10. Другие преобразования

Принятый план изложения, естественно, привел к тому, что группировка материала не покрывала всей сложности отдельных контекстных словопреобразований, привлекаемых в качестве иллюстраций. В то же время дальнейшее дробление или объединение «тропов» потребовало бы дублирования примеров. Здесь, в заключение, собрано не-

---

[31] Ср. такой контекст: «А в. нам холодными руками | глаза и уши зажимал до боли» (*Гудз*45), а также сочетание *пустынного ветра рука* (*Л*47).

[32] Вот еще один пример переклички между поэтами: *схватившись за в.* (*Ас*26); *хватаясь за в. рукою* (*БК*35); *в. схвати у виска* (*Л*35); «Ты в. схватил, словно ветку, рукою | И с пригоршней дроби под сердцем упал» (*ПВ*36). Устойчивость этого образа в какой-то мере объясняют и общие для поэтов установки на (полу)паронимию (*вет-/-ват-*). Ср. также связь *волос* и *ветра* (*ПВ*34; формульное *волос шелковистый в.*— *Гус*38 и др.) и полуироническое «мо»: «Все тихо. Даже в. в волосах | Устал от вековечных повторений» (*Инб*38—56).

сколько разнородных фактов, дополнительно свидетельствующих о разнонаправленности преобразований слова *ветер*. Отбирались, как и выше, главным образом контексты признанной эстетической значимости.

На фоне множества эпитетов к *ветру* само это слово приобретает особую значимость, выступая в составе сложной эпитетной конструкции к другому слову. Вот два примера такого функционального использования слова *ветер*: *ветром взмыленные эскадроны* (*Б*23) [33] и *окруженный ветром океан* (*Б*24).

Несомненна тесная связь между СрМтф и метафорическими перифразами (ср. 17.2). Для слова *ветер* мы располагаем единственным примером: «〈...〉 В.— битая собака — | Нашим песням | Выл не в лад» (*ПВ*33). Другие примеры метафорических перифраз см. в работе Опыт 1973 : 116—118 и здесь 15.2.

Из множества случаев соположения (некоторые из них попутно приведены выше) отметим еще лишь два: «Здесь наш дом, где тревога и в. 〈...〉» (*Л*56) и «У меня не выяснены счеты | С пламенем, и ветром, и водой...» (*Ахм*42). Следует, вероятно, обратить внимание на то, что соположениями (для *ветра*) особенно изобилует творчество Луговского, а развернутые (трех- и четырехчленные) соположения для поэзии 20-х годов значительно менее характерны, чем для 30-х, а отчасти и для последующих лет [34].

Существенным представляется стремление ряда поэтов — наряду с продолжающимися попытками одухотворить ветер как природную стихию и наделить его символической связью с явлениями социальной жизни — в то же время наглядно материализовать его, уплотнить, овеществить. Ср. такие контексты: «Девочка, а что такое счастье? 〈...〉 Может, это значит — двери настежь, | *в в. окунуться с головой*?» (*Алиг*42 «Зоя»); «*По горло в.*, снег по плечи» (*Гудз*42—3); «Камень на камне, | дуб на дубу, | *в. на ветре*» (*Гудз*46; речь персонажа); «Я видел *очертанья ветра*, | Я видел, как обманчив штиль, Я видел тело километра | Через тропиночную пыль» (*Март*47);

[33] Ср. у Межирова: *грязью взмыленный броневзвод* («Вес верст»).

[34] Ср. «Боль и холод, дождь и в. | И иное что-нибудь — | Вроде снега, вроде стужи,— | И тогда нельзя тужить» (*Тв*41). Кстати, это — редкий у Твардовского случай полу- или «полной» паронимии (*стужи — тужить*).

«*Положивши в. в изголовье,* | Ясный месяц вскинув над рекой, | В полночь голубое Подмосковье | Хочет всюду навести покой» (*Л*56). В части перечисленных примеров ощущаются фразеологизмы как база преобразования.

С этой тенденцией к материализации может быть связан и контекст, в котором слово *ветер* участвует как компонент образа сравнения, характерно соположенный со словом *сталь* (*ЯСм*45):

Как скульптуры из ветра и стали,
на откосах железных путей
днем и ночью бессменно стояли
батальоны седых матерей [35].

§ 15. К ПРОБЛЕМЕ ПЕРИФРАЗЫ

15.0. Экспрессема и некоторые смежные проблемы

В духе заглавия известной статьи Л. Ельмслева (1962) прежде всего следует задать вопрос: «Можно ли считать, что некоторое множество употреблений слова как экспрессемы образует структуру?» Положительный ответ в самой общей форме представляется достаточно правдоподобным: (1) экспрессема — это не случайный набор элементов, а упорядоченное множество; (2) элементы эти некоторым закономерным образом связаны друг с другом, между ними могут быть установлены оппозиции и т. д. (ср. Арнольд 1966 : 29—30 и др.); (3) связи между элементами неодномерны: наряду с элементарной диахронической (исторической, хронологической) упорядоченностью очевидно существование иных видов отношений — собственно семантических, позиционно-синтаксических, стилистических (в смысле стилей ПЯ), широко понимаемых паронимических и др.

Структура экспрессемы — это не простая хронологическая последовательность эстетически значимых контекстов ее употребления, а сложно организованное интерсубъектное целое таких контекстов, стратификация которых отражает как стратификацию процесса развития культуры, как личностные вклады в этот процесс, так и специфику развития самого ПЯ. Поэтому от суммарного

---

[35] Ср. синхронный этому контекст: И в. скульптором счастливым, | Должно быть, чувствует себя (*СЩип*45).

описания экспрессемы *ветер* был бы закономерен переход (1) к социолингвистическим и психолингвистическим тестам, позволяющим обнаружить значимые различия в бытовании экспрессемы в обществе, (2) к темам типа «Вклад художника имярек в данную экспрессему» или (3) типа «Экспрессема *ветер* в беллетристическом стиле ПЯ». Можно предположить, что соответствующие проблемы привлекут в ближайшие годы внимание исследователей.

Более полное описание отдельного слова как единицы ПЯ, естественно, предполагало бы также выход в область ближайшего «лексико-семантического ряда» (см. Никитина 1975)[36] или хотя бы к гипонимам и гиперонимам (супердинатам; т. е. к отношениям «род — вид»; см. Караулов 1976:107—113). Так, весьма интересно было бы сопоставить материалы на слово *ветер* с материалами по словам *вихрь*, *буря*, *ураган*, *циклон*, *гроза*, *непогода*, *метель*, *метелица*, *буран*, *вьюга*, *пурга*, *заметь*, *сквозняк*, *низовый*, *свежак* и под. (см. Опыт 1973), *шолонник* (*Прок*30), *бриз*, *сирокко* и т. д.

Расширение материала подсказывается и структурой соответствующего словообразовательного гнезда. «Образ» ветра, к примеру, несомненно присутствует и в *песнях ветровых* Блока (1908), и в четверостишии Луконина (1944):

В этом зареве ветровом
Выбор был небольшой,—
Но лучше прийти с пустым рукавом,
Чем с пустой душой.

Мы ограничимся, однако, указанием на подобные связи. Реализация задачи их конкретного исследования в рамках данной работы отвлекла бы нас от обсуждения других проблем, не менее важных для ЛП и прежде всего — для поэтики слова.

В то же время полезно отметить попутно и другие направления исследований. Особенно привлекательным кажется внимательный анализ текстовых функций каждого из употреблений некоторой экспрессемы в рамках идиостиля (или — тем более — группы идиостилей), для которого эта экспрессема представляется «ключевой»,

---

[36] Впрочем, вводя это понятие, Л. К. Никитина рассматривает его как «образование сугубо речевое» (там же, с. 88).

особо значимой[37]. Такую перспективу, несомненно, следует иметь в виду; выявляя то, что порождает экспрессема, важно выяснить и то, как протекает этот процесс порождения, и то, с какой целью, ради чего художник слова прибегает к этому процессу в каждом конкретном случае. Мы сосредоточиваем основное внимание на первом из этих аспектов («что»), а далее — и на втором («как») не из какой-либо недооценки функционального аспекта, но лишь в силу логики системного исследования, которое не может быть осуществлено и проблематику которого невозможно даже формулировать, пока не осуществлен переход от уровня наблюдения отдельных атомарных фактов («иллюстраций») к уровню теоретического обобщения не только простой совокупности фактов, но и целого, целостности, не сводимой к сумме своих частей (ср. Белый 1977).

Был бы столь же логичным переход от очерка структуры отдельного слова как экспрессемы к очерку, посвященному различным способам словесно-образного представления некоторого денотата, например, к описанию множества художественных перифраз (в самом широком смысле этого слова), варьирующих «ядерные», «стандартные», узуальные обозначения таких привлекательных для поэзии реалий, как, например, (морские) волны, или таких исторических (в том числе историко-литературных) личностей, как Пушкин, Ленин, Гамлет, Разин и т. п., или таких объектов, как Россия (Русь), Москва, Кремль, Урал, Волга и т. д. (ср. Белый 1922; Степанов 1965; Опыт 1973 и здесь выше). Анализ способов перехода от «слова» к «образу» должен подкрепляться установлением различных способов перехода от «образа» к «слову» (см. Григорьев 1971в : 123).

Однако на этом пути исследователь сталкивается с фундаментальной трудностью. Хорошо известно, что «образность художественной речи — это не то же, что образность общенародного языка» (Шмелев 1964а : 107; см. также Ильинская 1954). Применяя методику метаописания, можно, вообще говоря, обнаружить в произведении метаобразы все более высокого порядка («метаметаобразы» и т. д.; см. об этом Степанов 1965 : 289 и след.).

---

[37] Ср. понятие «коэфициента частотной значимости» и соответствующие материалы, характеризующие разные периоды развития поэтического идиостиля, в работе Левин 1972.

В то же время неясно, как, с помощью какого метаязыка следует сопоставлять метаобразы разных произведений, разных авторов и разных эпох. Заметим также, что уже метаобраз «отрывается» от слов, в которых реально воплощены обобщаемые им образы. Слова при этом выступают в лучшем случае как иллюстрации, а не как орудия, средства создания образов.

Этот «отрыв» ощутим и в рамках настойчиво совершенствуемой в последние годы модели «тема→приемы выразительности→текст», метаязык которой одинаково адекватно (или неадекватно) приложим к «Тришкину кафтану», с одной стороны, и к индийской миниатюре, изображающей «сонм райских дев, переносящих бога Вишну» (см. Жолковский и Щеглов 1976 : 20—25 и др.),— с другой. По существу, речь здесь идет уже не о поэтике как таковой, а о семиотике искусства; «вывод» текста из темы останавливается на формуле сюжета или на символе-заглавии (там же, с. 23); описывается не столько синхронная структура готового текста (с. 26) и не столько то, «что наблюдается в тексте» (с. 27), сколько — пусть в «снятом» виде —«иерархия множеств потенциально возможных других текстов с той же темой» (с. 27—28); словесный текст предстает как всего лишь один из вариантов семиотического понятия «текст» [38]. Больше того, в «словарь действительности», один из важнейших компонентов модели, очевидно, просто не входит словарь как первичная языковая данность; зато в нем представлен «особого рода словарь лингвистических и литературоведческих терминов» (с. 29). Иначе говоря, модель А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова не столько описывает тексты и ПЯ, которым пользуются художники слова, сколько обобщает те метаязыки, прибегая к которым исследователи (Л. С. Выготский, С. М. Эйзенштейн, Г. Л. Пермяков и др.) пытались анализировать разные виды искусства; язык этой модели — по отношению к ПЯ и словесно-художественным текстам — не метаязык, а метаметаязык. По-видимому, здесь лежит основная причина ощущаемого читателем «отрыва» модели от сло-

---

[38] Возможно, это простая небрежность, но все же показательно, что, перечисляя объекты, относящиеся к «орудийной сфере» словесного искусства, авторы среди единиц «естественного языка» не упоминают... слова (с. 29).

ва как неотъемлемого компонента литературно-художественного текста [39].

Более интересной, с точки зрения ЛП, выглядит попытка представить поэтический мир автора как иерархически организованную систему инвариантов (см. Жолковский 1976). Сопоставляя сходные фрагменты в разных текстах поэта, исследователь фиксирует их с помощью средств естественного языка, «освобожденных от образности» и используемых в качестве языка описания (метаязыка) (там же, с. 30). Особенно существенно, что сопоставление инвариантных мотивов[40] у разных поэтов по существу значительно расширяет и углубляет результаты, полученные в свое время в работе Белый 1922. К сожалению, история проблемы в ЛП представлена в работе А. К. Жолковского довольно односторонне: тонкие наблюдения автора и обобщение опыта одной — важной и представительной — группы исследований пока не спроецированы на всю доступную литературу вопроса [41].

Это касается не только идеи метаобраза, но и, например, понятий образа, «местообразия» и прежде всего — перифразы; о перифразах, между прочим, упоминает сам Пастернак в цитате, приводимой автором (там же, с. 30). Слово ПЯ представляет собой «аббревиатуру высказываний» не только в рассмотренном выше смысле, в плане общего соотношения «языка» и «речи», экспрессемы и множества контекстов ее употребления. Даже если не принимать «теории общей образности» в ее буквальном истолковании, но скорректировать ее фактами собственно лингвистической и эстетической иерархии словоупотреблений, необходимо признать, что слово как единица ПЯ выступает и в роли «аббревиатуры образных высказываний», в плане соотношения «слова» и «образа».

---

[39] Эти замечания, естественно, не затрагивают возможной семиотической перспективности данной модели. Ср. в этой связи критические соображения в работе Иванов 1976 : 200.

[40] Характерно, что *мотив* сосуществует в этой работе с *темой*, но строго это понятие не вводится.

[41] И отчасти поэтому, по-видимому, чисто дедуктивный вывод, характерный для упомянутой выше модели и лишь немного и в неявной форме потесненный здесь, не подкреплен у А. К. Жолковского критическим анализом последовательно индуктивного вывода, который был развит в работах А. Белого (включая и «Мастерство Гоголя»). Ср. также Левин 1966.

15.1. Образная модель мира, образное поле и асимметричный дуализм

В новейших исследованиях семантического поля оно убедительно противопоставляется слову: поле — это «способ» отражения действительности, тогда как слово — всего лишь единица выражения (Караулов 1976 : 275 и 269). Эти результаты получены на базе нормативного словаря объемом около 3000 слов как решение задачи о его превращении в словарь семантических полей — в идеографический словарь (там же, с. 94 и след.).

Ю. Н. Караулов завершает свою работу предварительными обобщениями методологического характера, выясняя лингвистическое содержание двух разновидностей «модели мира» — «концептуальной» и «языковой» (КММ и ЯММ; там же, с. 267 и след.). Если элементами или единицами ЯММ являются поля, имена полей, то единицами КММ — обобщения элементов ЯММ, имена объединений полей (там же, с. 273). При существенных различиях между этими моделями обе они «представляют собой способ существования лексики (словаря) в сознании носителя; как таковые они обладают потенциальностью, свойством прегнантности, т. е. способностью развертываться во времени» (с. 274).

Не только оживленное обсуждение исследований, выявивших функциональную асимметрию человеческого мозга[42], но и возродившееся внимание к старым собственно лингвистическим идеям об асимметричном дуализме языковых знаков (см. Карцевский 1965; Мельников 1971) позволяют, в связи с названной работой Караулова, поставить вопрос о признании и необходимости всестороннего анализа «словесно-образной модели мира» (ОММ). Точнее говоря, дихотомию ЯММ—КММ следовало бы расщепить в обеих ее составляющих. Нормированный язык непосредственно связан с КММ, язык поэтический (в его специфике) — с ОММ. Отношения между ПЯ и нормированным языком можно, по-видимому, представить как иерархически подчиненные отношениям между ОММ и КММ.

С этой точки зрения единицей ОММ могло бы быть постулируемое некоторыми исследователями (см., напри-

[42] См. об этом, в частности, в журнале «Наука и жизнь» (1975, № 1).

мер, Зарецкий 1965 и 1966), но остающееся недостаточно определенным понятие «образного поля». Если «лексико-семантический ряд» ориентирован на «своеобразную систему образов («микрообразов»)» в составе конкретного текста (см. Никитина 1975 : 99), то «образное поле», обобщая отдельные «микросистемы», характеризовало бы ПЯ как «макросистему», а само выступало бы как способ образного отражения. При этом конкретное «слово-образ» оказалось бы минимальной единицей — способом выражения ОММ (ср. Караулов 1976: 268—269). Однако не только «лексико-семантические ряды», но и «образное значение», и «образное поле» пока рассматриваются обычно на уровне отдельного текста в качестве «конструктов речи» (см. Зарецкий 1966 : 12—14).

Здесь можно напомнить и о понятии «идеосемантики», рассматривавшемся в 40-е годы (Абаев 1948), но оставленном «без последствий» в ходе дальнейшего развития науки о языке[43]. Основная мысль В. И. Абаева, который и ввел это понятие, заключалась в том, что «идеосемантика включает весь комплекс сопутствующих познавательных и эмоциональных «созначений», которыми окружено основное значение слова» (там же, с. 23). В этих «созначениях» отражается, по Абаеву, «сложная внутренняя жизнь слова в его прошлом и настоящем», поэтому понятие идеосемантики «близко подходит к понятию внутренней формы» (с. 15). На первый взгляд, В. И. Абаев относит идеосемантику лишь к языку как системе, а не к «конструктам речи» (см. Зарецкий 1966). Однако, оказывается, именно в художественной речи значение идеосемантики «особенно велико» (Абаев 1948 : 19) — «идеосемантика начинается там, где начинаются тонкости и нюансы» (с. 22). Утверждая наличие «симпатических» связей между словами *день* и *солнце*, исследователь приводит пушкинское четверостишие:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет *день* как будто поневоле
И скроется за край окружных гор —

[43] Лишь недавно о нем опять зашла речь в связи с проблемами соотношения этимологии и семантики (см. Трубачев 1976 : 171). Компонент *идео-* в последние годы как бы уступил место компоненту *идио-*: *идиолект*, *идиостиль* и под.

как пример умения «играть» идеосемантикой, составляющего «один из главных элементов поэтического мастерства» (с. 28). Естественно, что, с этой точки зрения, понятие идеосемантики имеет «прямое отношение к поэтике, к проблеме художественного слова» (с. 28).

В заключение понятие идеосемантики было распространено и на «литературные стили» — вообще на все «надстроечные категории» (там же). Сейчас едва ли целесообразно возрождать само это понятие, так же как понятия «языка-идеологии» и «языка-техники». Отметим однако, что понятие ПЯ в том виде, какой оно приобретает в рамках концепции, развиваемой на страницах нашей работы, несомненно, характеризуется и своего рода «идеосемантическим» измерением. Приняв (и развив и переосмыслив) идею Бахтина о слове как аббревиатуре высказывания, мы неизбежно придали понятию ПЯ эстетическую координату, а тем самым включили ПЯ в ряд идеологических явлений. Извлекать все следствия из этого постулата не входит в нашу задачу, но подчеркнуть открывающиеся здесь перспективы (и необходимость специальной работы о ПЯ «как идеологии»), а также напомнить об одном из этапов на пути к идее ОММ представляется полезным.

Хотя использование слова *день* в цитате из Пушкина, приводимой В. И. Абаевым, не может считаться безусловно метафорическим [44], то, что эта цитата демонстрирует, сейчас следует, по-видимому, понимать достаточно широко, как принцип художественного иносказания, индивидуально-метафорической номинации, свободы перифразирования в стихотворной речи и т. д.[45] Известно, что обычным для работ 40-х годов было употребление сдвоенного обозначения «слово-понятие», переход от слова к понятию и обратно подчас осознавался недостаточно. В то же время комплексный термин «слово-образ» не получил особого распространения. (Это объясняется, возможно, слабым вниманием «нового учения о языке» к проблемам ПЯ.) Современное литературоведение как бы восполняет этот пробел, все еще настаивая на «чис-

---

[44] «Словарь языка Пушкина» (I, 624) отмечает здесь оттенок 'о дне как светлой части суток, о дневном свете'.

[45] Как пишет Абаев, «то, что не позволено нам, позволено поэту» (с. 28).

той духовности» образа и на том, что образные значения не являются ни речевыми, ни языковыми [46].

Старая идея Карцевского относительно асимметричного дуализма лингвистического знака могла бы получить развитие — при полноценной ориентации литературоведения в проблематике науки о языке — именно в рамках поэтики. Этого не случилось (во всяком случае — в отечественной поэтике как части теории литературы) по указанной причине — нежеланию «ориентировать» поэтику на лингвистику. Но и лингвистические работы теоретического характера, как мы видели, не так уже часто «ориентируются» на поэтику [47]. Даже в тех редких случаях, когда лингвист подвергает специальному рассмотрению «типы дуализмов языкового знака» (Мельников 1971), все они оказываются если не расположенными в одной плоскости, то равномерно распределенными по восьми вершинам и четырем осям одного и того же трехмерного куба, воплощающего модель, предложенную Г. П. Мельниковым.

«Тропонимия» легко превращается на этой модели в «аллонимию» (абсолютную синонимию), а ее антиподом по «оси Карцевского» является полисемия. Симметризирующие оси («оси Бодуэна и Соссюра») красиво уравновешивают асимметризирующие («оси Карцевского и Реформатского»). Однако для еще одной оси — уже «четвертого измерения» — для «аббревиатурной оси Бахтина», оси ПЯ, на которой «образная тропонимия» и «образная полисемия» выступают не как антиподы, а как средство реализации некоторой функции и сама эта функция, в модели места не нашлось. С этой точки зрения, «тропонимия» и «метасемия» (по Мельникову, т. е. «игра слов», в частности, каламбурное переосмысление омонимов, «двойной план» и т. п.) работают в ПЯ сообща на полисемию и (неабсолютную) синонимию. «Изонимия» в ПЯ (имеются в виду «повторы» словесных знаков) может оказаться совсем не «тривиальным» употреблением (ср. Мельников 1971 : 60) [48] а, например, рассмотрение

[46] См. об этом Григорьев 1966б: 490—491.

[47] См. Григорьев 1975а о «готовности» отдельных частей филологии «уступить» друг другу область художественной речи.

[48] Это касается, конечно, не только изонимии, но всех моделируемых Мельниковым типов отношений между формой, значением и (контекстным) смыслом языковых знаков — гетеронимии (си-

паронимической аттракции привело бы к полной перестройке модели, поскольку бинарное отношение 'изоморфия/гетероморфия' пришлось бы превратить в тернарное, т. е., кроме тождества и различия по форме, выделить и более тонкое отношение близости.

Модель Мельникова полезна, интересна и поучительна как статическое представление «синсемических отношений» между словесными знаками в нормированном языке. Обращение к ПЯ заставило бы автора прибегнуть к динамической модели и поставить вопрос об иерархии «синсемических отношений», о их взаимодействии с «диасемическими». В такой модели невозможно было бы обойтись без понятия словопреобразования (и преобразования вообще), а слова следовало бы рассматривать не поодиночке, а как единицы образных полей. Парадоксальным как будто образом именно законченность, уравновешенность, стройность модели Мельникова представляется свидетельством ее неадекватности применительно к ПЯ. «Синсемический куб» невольно хочется подвесить за «угол тропонимии» и посмотреть, как в результате такой операции деформируются другие его вершины, а также ребра и плоскости. (Не говорим уж о том, что работа Мельникова не учитывает стимулирующих идей об асимметрии между метафорой и метонимией; см. Курилович 1967 и Иванов 1976 : 174 и след.).

Пока о такой более мощной модели остается мечтать; тем не менее уже сейчас следовало бы распространить тезис Карцевского об асимметричном дуализме на всю область «эстетических знаков», прежде всего — на слово как экспрессему, на отношения между словом и образом (см. Григорьев 1974б)[49]. В проблеме отношений между словесным и «образным» уровнями художественного текста, по-видимому, одним из самых наглядных, интересных и многообещающих для исследования способов организации поэтической речи является перифраза, особенно метафорическая перифраза как один из способов эстетического освоения мира.

туативной многоаспектной антонимии), омонимии, полисемии, синонимии, аллонимии, метасемии, а также самой тропонимии, которую модель особенно сильно тривиализирует.

[49] В иных терминах — «принцип асимметрии или анизоморфизма» между значениями и фонетическими словами (Кацнельсон 1965 : 107) может быть распространен и на ПЯ, хотя вопрос о

15.2. Метафорическая перифраза как проблема ЛП

Фундаментальный вопрос об отношениях между словом, образом и денотатом, естественно, не может быть решен в рамках «бессловесной» стилистики. Как бы ни определять границы ЛП, ясно, что именно она должна ставить этот вопрос: «безо́бразная» ЛП, очевидно, не имеет смысла или, говоря осторожнее, перспектив, касающихся ее участия в раскрытии ОММ. И понятие «образного поля», и выявление связей между отдельными способами словопреобразования в различных «образных полях» и, наконец, осмысление связей этих «образных полей» в творчестве поэта и целостной поэтической эпохи во всех существенных сходствах и различиях между отдельными ее представителями — все это может привести к построению целостной теории лишь в том случае, если «субобразные», словесные массы будут анализироваться в единстве с «надсловесными», образными структурами.

Живу в пределах языка
И слово трогаю руками,—

утверждает поэт (Н. Тарасов), подразумевая, что эти прикосновения вызывают преобразования слова, «являют» в слове образ, а сцепления образов дают «образ мира». В известном смысле с перифразы начинается всякий поэт, перифраза, переименование, иносказание «светит» ему как нечто еще не сказанное, как возможное «новое слово». Примерно так, на языке прозы, можно было бы интерпретировать афоризм Н. Матвеевой в сб. «Кораблик»:

Все сказано на свете.
Не сказанного нет.
Но вечно людям светит
Не сказанного свет.

По-видимому, все более глубокое осознание того, что моделью связей между словом и образом может служить метафора, лежит в основе постоянного (в последние годы — явно возрастающего) интереса филологов к метафорическому аппарату языка. Аппарат этот исключитель-

---

целесообразности применения к преобразованиям слова термина *значение* (а не *употребление*), повторим, остается открытым.

но сложен и еще недостаточно изучен как в целом, так и во многих существенных деталях. Традиционно-атомарный подход к тропам и фигурам характеризуется тем, что явления поэтической речи берутся «поодиночке», в рамках одного узкого их класса, без учета взаимодействий в различных контекстах и в системе ПЯ. Соответственно мы имеем немало классификаций метафор, но мы еще очень плохо знаем, как соотносятся метафора и рифма, метафора и сравнение, метафора и перифраза... Существует общая гипотеза о противопоставлении метафорического и метонимического принципов в построении разных видов словесно-художественных структур, но пока нет работ, эффективно показывающих ее применимость к существенному множеству художественных текстов XX в., а вопрос о том, как соотносятся эти принципы, например, с общим «принципом перифразирования денотатов» в художественной речи, пока как будто даже не поставлен.

Критический обзор литературы о перифразе позволил исследователям в конце 50-х годов определить ее как специфический «прием синонимической замены одного слова целым словосочетанием, в котором имеется иносказание, метафоричность», но общеязыковые фразеологизмы *навострить лыжи* или *землю роют* еще рассматривались в одном ряду с авторскими перифразами ПЯ (см. Уткина 1959 : 95, 105 и др.). Значение перифразы прежде всего усматривалось в обогащении языка «вторичными, переносными значениями», подчеркивалась связь перифразы с фразеологическими сочетаниями (вплоть до их отождествления), хотя в то же время четко было указано на актуальность исследования перифразы в современной литературе как специфического средства художественного познания (там же, с. 108—109, 98).

Основное внимание исследователей перифразы сосредоточено на описании ее функционирования в публицистике (Кожин 1964; Розанова 1973 и др.), одновременно делаются попытки уточнить самое понятие перифразы, определить ее место в системе «тропов и фигур» (Синельникова 1972 и 1973; Розанова 1973; Некрасова 1975а) с большим или меньшим привлечением материалов художественной речи (см. также Моложай 1971). Существенным представляется введение в теорию перифразы таких понятий, как «ситуативная синонимия» и «синонимиче-

ская ситуация», «перифраза-трансформ», «субститут» и «антецедент» (см. Розанова 1973 : 5,6 и др.).

Однако перифраза как специфическое явление ПЯ еще не стала объектом исследования. Подчеркивается обычно речевой характер соответствующих конструкций. Разграничение «логических» и «образных» (или «стилистических») перифраз, а также «узуальных» и «окказиональных» проводится не всегда последовательно, даже если и обращают внимание на своего рода «период полураспада» — период превращения «открытия» в штамп, на диалектику экспрессии и стандарта. По-видимому, под влиянием «синонимичного перифразирования» как приема в современных поисковых исследованиях лексической семантики нормированного языка обнаруживается тенденция к расширению традиционного понятия перифразы, которое теперь распространяют и на слово, и на предложение (Розанова 1973). Это многообещающее само по себе стремление, естественно, сопряжено в то же время с дополнительными трудностями в определении понятия «ключа» и «полного замещения антецедента» (там же, с. 9—10) [50].

Не касаясь самой проблемы конструктивного уточнения понятия перифразы, заметим, что в качестве общего «принципа перифразирования денотатов» она определяет творчество любого художника слова и даже «свежий взгляд» графомана (ср., по-своему примечательное, «остраняющее творчество» капитана Лебядкина). В узком смысле, как некоторая синтаксическая конструкция, перифраза тоже слишком широко распространена, чтобы она могла сама по себе, как прием, характеризовать в наши дни творчество отдельных поэтов (ср. «сам по себе» эпитет и т. п.). Пожалуй, лишь сознательный отказ какого-либо художника от перифразы как способа словопреобразования («минус-прием») мог бы быть в этом смысле показательным, впрочем, так же как и существенное возрастание частотности перифраз в индивидуально-поэтической норме, не говоря о принципиальной возможности по-

---

[50] В названной работе дело осложняется еще введением ограничений на приложение: параллельное употребление прямого и иносказательного наименования в непосредственной близости (в составе одного предложения) противоречит, по мнению исследователя, критерию полного замещения (там же, с. 18—19). См. в этой связи таблицу в 17.2.

явления новых типов перифразы, не известных предшествующей традиции.

Собственно денотативный уровень перифраза представляет непременно в форме нового и синтаксически расчлененного названия, однако метафоризация опорного или какого-либо другого слова в перифразе в принципе необязательна — необходимой является лишь иносказательность, хотя бы самая минимальная. Это может быть ирония, как в пушкинско-делилевской *витой стали* ('штопор'), или «перифраза в перифразе», как у Баратынского, когда он видит в море *область свободную влажного бога*, или, на первый взгляд, витиевато-прямолинейная «речь околицей», когда, например, Б. Ахмадулина пишет об Америке как о *стране, не забывающей Линкольна*[51].

Иносказательностью объясняется роль перифраз в аллюзиях, эзоповской речи, в подтексте[52]. В то же время установка перифразы на художественную номинацию, сближая ее с метафорой и некоторыми другими способами словопреобразования, требует от исследователя рассматривать необщеязыковые перифразы не как атомарные, изолированные от литературного процесса факты текста, а в их связях с различными системами образов, в разного рода «образных полях» ПЯ.

Можно надеяться, что именно всесторонний анализ функционирования перифраз в литературе XIX—XX вв. прояснит важную проблему подтекста, понимаемого как «глубина текста» (см. Сильман 1969). Ведь говоря о подтексте, обычно имеют в виду некоторый образ или систему (группу) образов, или своего рода «образное поле», словесное выражение которых не представлено (в тексте вообще или в его фрагменте) общепринятыми лексико-фразеологическими обозначениями. Поэтому всякая перифраза, не являющаяся приложением к такому обозначению и непосредственно не соотнесенная с ним в контексте, может рассматриваться как случай подтекста, как

---

[51] Тема «Перифраза в творчестве Ахмадулиной» — нелегкая, но благодарная тема, исследование которой могло бы многое прояснить и в механизме современного ПЯ, и в соотношении традиций и новаторства, и в художественном мире поэтессы, и в сложном развитии высокой культуры художественной речи.

[52] Перифразу справедливо рассматривают как «своеобразную модель эзоповской речи» (Паклина 1971 : 51).

«загадка», как нарушение прямых, симметрических связей: налицо асимметрия между исходным словом (или словосочетанием) и образом денотата, возникающим в новом обозначении[53].

Даже в тех случаях, когда перифраза выступает как приложение, она не всегда лишена подтекста[54]. В строчках из «Иранской песни» Хлебникова:

Где же скатерть-самобранка,
Самолетова жена? —

«загадка» не представляет трудностей для тех, кто знаком со сказочным *ковром-самолетом*, категорией рода в русском языке и опытами персонификации родовых различий у неодушевленных существительных в художественной речи (ср. *кедр — пальма* и *сосна — пальма* в известных переводах; см. Щерба 1957 : 98).

Сложнее дело обстоит, например, в отрывке из стихотворения Маяковского «Рабочим Курска...»:

В небесах,
где месяц,
раб писателин,
искры труб
черпал совком,
с башенных волчков —
куда тут Татлин! —
отдавал сиренами
приказ
завком.

Здесь метафорической перифразе *раб писателин* отгадка — *месяц* — тоже предшествует как приложению. Но лишь достаточно глубокий подтекст может донести до читателя иронический смысл перифразы: предполагается известным пристрастие поэтов (писателей) к «образу луны». Тем самым *раб писателин* оказывается для определенного читательского восприятия, вообще говоря, не менее сложной загадкой, чем вводное замечание *куда тут*

[53] Аллюзия — тоже вид подтекста, лапидарное указание или намек на экстралингвистические обстоятельства, отгадать которые автор предоставляет читателю, но, в отличие от перифразы, аллюзия не имеет синтаксических ограничений.

[54] Часть следующих далее примеров использует характеристики, представленные в работе Опыт 1973. Коррективы в эти характеристики вносятся здесь как исключение и оговариваются.

Татлин! — для более искушенного читателя, который должен увидеть в нем аллюзию — намек на проект грандиозного «Памятника III Интернационала», выполнявшийся под руководством «ясновидца лопастей», как назвал своего друга В. Е. Татлина Хлебников [55].

Три следующих примера иллюстрируют переход от подтекста и аллюзии к «нормальному» использованию перифраз как ссылок на различные имена собственные, не называемые в контексте, но необходимые для понимания «жизненной ситуации», отраженной в произведении (см. Опыт 1973: 73—74, 109, 112, 116—118, 129, 159—162, 431 и след.).

Так, в стихотворении А. Вознесенского «Пел Твардовский в ночной Флоренции» строчки *понимает один из нас, | что поет он последний раз* содержат в «затексте» имя Э. Казакевича и представляют собой ссылку на его болезнь и смерть. К сожалению, издания русской поэзии XX в. лишь в редких случаях раскрывают такого рода «затексты». Это относится и к изданиям «Библиотеки поэта». В ее Большой серии «Стихотворения и поэмы» Б. Пастернака (М.; Л., 1965, с. 464) включают и следующее четверостишие из цикла «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)»:

И жил еще дед якобинец,
Кристальной души радикал,
От коего ни на мизинец
И ветреник внук не отстал.

Дед якобинец — это А. Н. Бекетов (1825—1902), видный ученый-ботаник, профессор и одно время ректор Петербургского университета, известный своими демократическими убеждениями. Этот образ не получает дальнейшего развития ни в цикле «Ветер», ни в остальном творчестве Пастернака. Тем не менее образ возникает, а тесные связи специфических средств ПЯ с его ядром — кодифицированной сферой словоупотребления требуют и здесь комментаторской ссылки на «нормальное» имя деда: большинству читателей цикла, не заглядывавших в биографию Блока, это собственное имя может оставаться

[55] См. в этой связи: «В. Е. Татлин. Каталог выставки произведений» (М., 1977, с. 15—21, 42 и 62) (текст стихотворения Хлебникова, впрочем, воспроизведен с опечатками; фатально искаженным печатается и имя поэта: Вел*е*мир вместо Вел*и*мир).

неизвестным. Может, но, очевидно, не должно. Между тем в «Примечаниях» к указанному изданию имя Бекетова отсутствует, перифраза, включающая неметафорическое, но амбивалентное слово *дед* (который из двух?), не раскрывается комментариями.

В данном случае мы имеем дело с маргинальным образом, и отсутствие особого издательского и читательского интереса к нему можно объяснить и в какой-то мере извинить. Положение существенно меняется, если «безымянный» образ становится эстетическим центром произведения или особенно тесно связан с его идеями. Стремление читателей и исследователей во что бы то ни стало соотнести местоимения второго лица в любовной лирике с конкретными адресатами, расшифровать заглавия-звездочки (типа «К***» у Пушкина), инициальные посвящения (типа «Н.Ф.И.» у Лермонтова, «Л.Г.» у Хлебникова или «Б.А.» у Вознесенского) и перифрастические аллюзии (типа *другую женщину я знал* у Некрасова; см. Григорьев 1971б : 471) — вовсе не праздное любопытство, а поиск денотатов, важных для понимания художественного текста в его связях с миром «первичной действительности» [56].

Уже приходилось отмечать [57], насколько важной для понимания творчества Хлебникова является идентификация в поэме «Ночь в окопе» образа того, *в ком труд увидел друга*, кто *грозил углом | Московской брови всем довольным*, с образом В. И. Ленина (или аргументированный отказ от этого предположения, высказывавшегося еще в 20-е годы). Имени *Ленин* в поэме нет, как нет и имени его антипода — *раба царей*, который *рвался напролом | К московским колокольням*. В то же время несомненно, что именно факты Гражданской войны легли в основу поэмы, недвусмысленны и такие портретные черты:

Лицо Сибирского Востока,
Громадный лоб, измученный заботой ‹...›

о в издании «Стихотворений и поэм» Хлебникова в Малой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1960) из всей этой

Известна, впрочем, и иная точка зрения на этот предмет (см. Григорьев 1974б : 161), а увлечение прямолинейными «соотнесениями», разумеется, сопряжено и с опасностью вульгаризации художественной реальности искусства в ее специфике.
См., в частности, Григорьев 1976а : 197.

важнейшей поэмы комментируются лишь два прямо названных поэтом имени: *Чартомлыцкий курган* и *Рогнеда...* [58].

В этом случае отсутствие в издании комментариев оставляет читателя наедине с немаловажной догадкой, существенной не только для понимания творчества поэта, но и для интересов Ленинианы.

15.3. О словаре заглавий и словаре образов

Как взаимно перифрастические (в самом широком и, конечно, очень условном смысле) можно было бы рассматривать отношения между заглавием и текстом: текст, вообще говоря, выступает как индивидуальная, предельно распространенная «перифраза» заглавия, заглавие в свою очередь представляет собой если не перифразу (например, в случае однословного заглавия), то некоторую «чудовищно уплотненную» аббревиатуру текста. Но даже отвлекаясь от целесообразности применения к отношениям между заглавием и текстом термина *перифрастические*, следует признать весьма полезным (хотя бы на собственно словесном уровне) «словарь заглавий». Он способствовал бы первоначальной ориентации исследователя в мире денотатов, привлекающих — в тех или иных целях — внимание поэтов.

Простейшие заглавия («Коробейники» Некрасова, «Море» Хлебникова, «Итальянец» Светлова, «Творчество» Кирсанова, «Березка» Щипачева, «Вода» Мартынова, «Слова» Шефнера, «Баня» Слуцкого, «Свадьбы» Евтушенко и т. п.) обычно обозначают некоторые предметные сферы природы и общества. Строгая идеографическая систематизация таких обозначений дала бы объективные материалы к поэтической тематике в ее диахронии и в ее типологии, не говоря уж об особой значимости отдельных экспрессоидов-заглавий в структуре соответствующих экспрессем. «Белые карлики» в словесно-образном

---

[58] Говоря об этой поэме в своей книге «Велимир Хлебников. Жизнь и творчество» (М., 1975, с. 186—189), Н. Степанов по-прежнему ни слова не говорит об «образе Ленина», ограничиваясь при характеристике отдельных стихов такими выражениями, как «Москва Ленина» и «та правда революции, которая была провозглашена Лениным».

мире должны быть объектами постоянного исследовательского внимания [59].

Ценность таких заглавий для ЛП таким образом невозможно отрицать. Однако на обычную «аббревиатурность» слова-заглавия может наслаиваться дополнительная символическая уплотненность значений. Позиция заглавия — это потенциально символическая позиция в словоупотреблении. Метонимический символ типа лермонтовского «Паруса», метафорический — в «Синей весне» Луговского и т. п., аллюзионный — в «Двенадцати» Блока и других подобных случаях — все они особенно наглядно демонстрируют асимметричный дуализм в области эстетических знаков. Стоит заметить, что отсутствие у многих лирических стихотворений заглавий (ср. также мнимые заглавия типа «Без заглавия» или «Без названия») и трудности подбора к ним «метаязыковых перифраз» не освобождают исследователя от необходимости выявления и здесь случаев аналогичного дуализма [60].

Чтобы не осложнять изложения, в дальнейшем перифразы будут рассматриваться лишь в узком смысле и в конкретных художественных текстах. Спецификой «отдела заглавий» в будущем «словаре образов» еще придется заниматься не только в связи с проблемами перифразирования, но и в связи с проблемами штампов («беллетристических формул») и др. Сейчас же хочется обратиться непосредственно к идее «словаря образов», опираясь на уже накопленные наблюдения над перифразами, хотя, скажем, однословные метафоры, сравнения или паронимические аттрактанты были бы здесь не менее важным исходным корпусом фактов.

Применительно к ПЯ идея асимметричного дуализма в самых общих чертах сводится к следующему. Одно и то же слово (экспрессема) может быть использовано в

[59] Ср. статью «Заглавие» в старом «Словаре литературных терминов» (Кржижановский 1925) и отсутствие этого термина в основных словниках «Краткой литературной энциклопедии» и СЛТ.
[60] Ср. с этим трудности в обозначении «инвариантной темы» (Жолковский 1976), не считающемся в явном виде с заглавием произведения, и в отнесении «перифразы-загадки» к определенному слову метаязыка (Бакина и др. 1971 : 88—89). В последнем случае выдвигалась идея специального «списка условных представителей различных семантических полей». Может быть, сейчас, вместо семантических, стоило бы говорить об «образных полях» (ср. Григорьев 1974б : 163).

различных контекстах совершенно по-разному, в разных «эстетических значениях», для создания разных, вплоть до контрастных, образов «одного и того же» или близких в словесном отношении образов «разного»[61]. С другой стороны, и образы «одного и того же» могут получить совершенно разное словесное выражение. Для наших целей сопоставим лишь по одному отрывку из стихотворений Маяковского «Рабочим Курска...» (1923) и Цветаевой «Другие — с очами и с личиком светлым...» (1920).

Слово *любовь* у Маяковского получает в составе перифразы особое метафорическое значение:

И когда
казалось —
правь надеждам тризну,
из-под Курска
прямо в нас
настоящею,
земной любовью брызнул
будущего
приоткрытый глаз.

Фразеологизм *земная любовь* (ср. выражения типа *любовь земная и любовь небесная*) выступает в этом контексте как перифраза к слову *руда*[62]. Это слово и соответствующий образ исключительно важны для указанного стихотворения. Мало того, что слово *руда* представлено здесь и в заглавии («...добывшим первую руду...»),— предшествующий нашему примеру текст содержит еще две перифразы этого слова: метонимическую — *будущих времен машинный гул* («в каменном мешке лежит — и ни гу-гу») и метафорическую — *земли низы*[63].

Как видим, использование слова *любовь* подчинено в цитированном отрывке созданию «образа руды». Отчасти это можно подкрепить тем фактом, что слово *любовь* поэт

---

[61] Отдельные примеры этого плана приведены выше при описании структуры экспрессемы *ветер*.

[62] Возможна и несколько иная интерпретация этого места. Однако мы изберем толкование, более удобное для идеи словаря образов (см. Опыт 1973 : 285 и 365 — статьи *любовь* и *руда*).

[63] Сочетание *железные пласты*, более близкое к общеязыковым перифразам, и квазисиноним *железо*, которые также использованы поэтом, оставляем в стороне.

употребил ниже хотя и в прямом (впрочем, несколько сдвинутом) значении, но с уничижительным (и одновременно — приподнятым, с позиции Маяковского) оттенком по отношению к обычному для поэзии «образу любви»:

Где бульвар
вздыхал
весною томной,
не таких
любовей
летия,—
огнегубые
вздыхают топкой домны,
рассыпаясь
звездами литья.

В стихотворении Цветаевой слова *любовь* нет, нет и его общеязыковых синонимов (или «квазисинонимов») и тем более «аллонимов» (по Мельникову). Однако его перифразу можно усмотреть в сочетании *нежные, цепкие путы*. Такой смысл этого метафорического сочетания подсказывается всем текстом стихотворения, его образной системой, его настойчивыми противопоставлениями, контрастом ветра, сквозняка — и женской любви:

Другие всей плотью по плоти плутают,
Из уст пересохших — дыханье глотают...
А я — руки настежь! — застыла — столбняк!
Чтоб выдул мне душу — российский сквозняк!

Другие — о, нежные, цепкие путы!
Нет, с нами Эол обращается круто.
— Небось, не растаешь! Одна, мол, семья! —
Как будто и вправду — не женщина я! [64]

Теперь мы можем схематически представить два фрагмента элементарного «словаря образов» в такой записи, использующей символику работы Опыт 1973 (МтфПрфр —

---

[64] Здесь следует обратить внимание и на возможную (впрочем, пока не исследованную) традиционную, преодолеваемую Цветаевой формульность такого применения слова *путы*. О словах типа *сети, узы, цепи, оковы, вериги, кандалы* см. Григорьева 1969. Ср. паронимическое заглавие поэмы Хлебникова «Синие оковы» (< Синяковы), а у Цветаевой также слова *Зефир* и *Эол* как потенциально-типичные формулы традиционной поэтической речи.

«метафорическая перифраза», Фраз — «фразеологизм», [руда] — «образ руды», [любовь] — «образ любви»):

[руда] — (настоящая) *земная любовь* МтфПрфр-Фраз М23

[любовь] — *нежные, цепкие путы* МтфПрфрФраз Цв20.

Эти фрагменты говорят о том, что если у Маяковского реальное слово *любовь* (экспрессема ПЯ) «работает» и на создание далекого «образа руды», то у Цветаевой, при отсутствии в описываемом материале реального слова *любовь*, важный для ее творчества «образ любви» возникает, в частности, с помощью «далековатого» (если отвлечься от формульности) слова *путы*. «Перифразы-загадки», может быть, и не так широко распространены, как однословные «метафоры-загадки», и, по-видимому, встречаются реже, чем «перифразы-приложения», для которых соответствующие фрагменты «словаря образов» оказались бы почти тривиальной задачей. Ср.:

[верблюд] — *Ассаргадон пустыни, дитя печали, гнева и гордыни* МтфПрфр Заб47
— *косматый лебедь каменного века* МтфПрфр Заб47

[Ассаргадон] — *вождь земных царей и царь* Прфр-Цит (изм.) Бр1897
— Загл. Бр1897

[лебедь] — *белые* 〈...〉 *кликуны-крикуны, желтоносы* ПрфрФраз (изм.) Прок43.

Тем не менее сложность интерпретации «перифраз-загадок» делает их вполне правомерным объектом пробного анализа при обсуждении связей между словом ПЯ, образами художественных текстов и внешним миром. Так или иначе, но при создании «словаря образов» необходимо учитывать всю цепь связей и взаимодействий между словами и образами, представленную выше лишь в ее нескольких произвольно выбранных и по-разному реализуемых «образных валентностях» отдельных слов и в конкретных словесных воплощениях только двух образов. Однако и приведенных примеров из Маяковского и Цветаевой — на фоне тривиальных случаев — достаточно, чтобы

можно было обобщить отмеченный асимметризм между словом и образом в такой условной записи:

. . . .
[?] — ..., *руда*,...
[руда] — ..., *любовь*,...
[любовь] — ..., *путы*,...
[путы] — ..., ?,...
. . . .

Этой записью лишь очень схематично обозначена программа конкретных исследований, которые были бы направлены на создание «словаря образов». В теоретическом плане она показывает, что в лексикографии художественной речи и в решении проблемы «слово и образ» основное внимание должно быть сосредоточено не на самих по себе «чисто лингвистических словах» или «чисто литературоведческих образах», а на элементе *и*, т. е. на тех свойствах слов ПЯ, которые — применительно к иному, биологическому, материалу — были названы «десмогенными» (см. Энгельгардт 1971 : 28—29; ср. Григорьев 1975а : 58—59). Только установив, как именно связаны образы и слова друг с другом в отдельном тексте и в ПЯ — в рамках некоторого идиостиля или целой эпохи,— мы сможем уверенно говорить о системах образных перекличек между поэтическими эпохами, о процессах развития литературы и ПЯ как о едином, взаимосвязанном процессе.

Часть третья

СПОСОБЫ СЛОВОПРЕОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА



Глава V

МЕТАФОРЫ-СРАВНЕНИЯ[1]

§16. МЕТАФОРЫ-СРАВНЕНИЯ В АСПЕКТЕ ЛП

16.0. К постановке проблемы

Термин, вынесенный в заглавие этой главы, не настолько уже привычен, чтобы читатель более или менее однозначно мог сразу представить себе круг явлений, который имеется в виду. Поэтому полезно будет с самого начала привести несколько примеров метафор-сравнений (далее сокращенно обозначаемых: СрМтф), не претендуя пока на их строгое определение и отграничение от иных типов метафор, а просто демонстрируя «образцы». Одним из таких примеров может служить строчка *Кровати ржавый тарантас* в стихотворении П. Шубина «Жена приехала на фронт» (1943). Здесь конкретные субстантивные компоненты генитивной конструкции вступают в особые отношения друг с другом, обнаруживая одновременно и слитность нормативной и метафорической семантики одного из компонентов (*тарантас*) и раздельность сравнительной конструкции (ср.: *кровать, подобная ржавому тарантасу*).

Углубляясь в историю и современное состояние русской поэзии, нетрудно найти гораздо более сложные случаи СрМтф, вплоть до таких, интерпретация которых именно как СрМтф далеко не очевидна. Прежде всего следует обратить внимание на примеры, где в генитивной конструкции объединяется не предметно-наглядная лексика, а «конкретное» и «абстрактное», где генитивный компонент («предмет сравнения») выражает некоторое общее понятие. Ср., например, *И солнце брака затме-*

[1] Используем термин Ю. И. Левина (Левин 1965 : 293). См. также Опыт 1973 : 82, 128 и др.

вает | Звезду стыдливую любви, а также *Жизни мышья беготня* и *Телега жизни* у Пушкина, *ревности медведь* и *глупая вобла воображения* у Маяковского или *возле теплого тела искусства* у Светлова. Вместе с тем один и тот же метафорический компонент может быть связан в разных контекстах с понятиями, по-разному «далековатыми» от него. Так, например, слово *птица* оказывается способным характеризовать самые различные явления. Ср. следующие контексты в поэзии наших дней: (как) *белая птица спасенья* (В. Шефнер), *трагическая птица вымысла* (Е. Винокуров) и *опоздавшие птицы газет* (Р. Рождественский).

«История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии»,— мы уже цитировали этот фрагмент (XXXIV) из «Miscellanea» В. Брюсова. С точки зрения ЛП тезис Брюсова означает, что ни один прием художественной речи, реализуемый (наряду и во взаимодействии с другими приемами ее построения) во множестве эстетически значимых текстов, невозможно понять и оценить вне кода, лежащего в основе этих текстов, т. е. изъять из языка, которому они принадлежат [2].

Понятие ВФ относится и к различным способам словопреобразования: ВФ каждого такого способа, использованного в конкретном тексте, представляет собой отображение этого приема на множестве лексем в предшествующей эстетически значимой практике. Конкорданции к «тропам» — дело будущего [3]. Попытка очертить общие контуры «внутренней формы» одного из приемов современного ПЯ предпринята в настоящей главе. В историко-филологической и эстетической проблематике эпохи общественно-исторические аспекты анализа пока недостаточно поддерживаются лингвопоэтическими [4], а соответствующие концепции не могут быть — по указанной причине — серьезно прокорректированы и подкреплены или опровергнуты данными истории ПЯ.

---

[2] См., например, Арнольд 1974.
[3] Французские исследователи располагают машинной формой хранения конкорданций (см. Буверо 1969).
[4] Примером может служить работа: Русская литература 1972.

16.1. Краткий очерк истории СрМтф в русском ПЯ

Если сопоставить по признаку использования поэтами СрМтф, например, творчество Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Мандельштама и Есенина с творчеством Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета и Бунина, с одной стороны, и с творчеством Д. Бедного, Исаковского и Прокофьева — с другой, наглядно обнаружатся и общее усложнение средств русской художественной речи за последние 100—150 лет, и некоторые конкретные «ограничения», сознательно (или полубессознательно) принимаемые каждым поэтом при выработке своих индивидуальных «поэтических правил» (о чем писал Маяковский в статье «Как делать стихи») [5].

Пушкинскую эпоху в этом отношении характеризуют, например, такие генитивные метафоры, как *огромных башен лес, вихрь горьких дум, Соломоновой премудрости звезда,* и в меньшей степени — *рубины звезд, народов муравейник* и *гремушки славы.* Все эти примеры — из «Фракийских элегий» В. Теплякова (1836), которые еще успел прорецензировать Пушкин. Они хорошо вписываются в картину медленно возраставшего метафорического разнообразия в послепушкинскую эпоху, которое недавно было описано в специальной работе (Рыньков 1975).

Недавно же (Леэметс 1975) было хорошо показано, насколько широко использовал в своем творчестве генитивные метафоры такой поэт, как Бестужев-Марлинский. Сопоставить «романтический безудерж» Марлинского с «метафорическим буйством» будетлян было бы очень интересно. Однако «линия Марлинского» в области СрМтф надолго оказалась «боковой линией» в развитии ПЯ, а указанное исследование, к сожалению, не стремилось вычленить СрМтф из общей массы генитивных метафор.

Подавляющее большинство собственных пушкинских генитивных метафор в отличие от современных метафор-сравнений с очень большим трудом допускает трансформации в сравнительную конструкцию с оператором *как.* Таковы, например, метафоры *быстрый холод вдохновенья, волшебный скипетр вдохновений, на лоне скучного покоя, в пылу восторгов скоротечных* и некоторые другие. Многие генитивные метафоры оказываются или подновленны-

[5] См. у современного исследователя понятие «совокупности правил порождения текстов» (Котяну 1971 : 246).

ми или обновленными общими формулами поэтической речи (в частности, метафоры лицейского периода *покров угрюмой нощи, на своде дремлющих небес, на лоне мира и отрад, под кровом тишины, факел мщенья* и под.)[6]. Они обычно представляют собой не слишком резкие — в свете истории СрМтф — преобразования традиционных формул, как бы существенна ни была эстетическая функция соответствующих словоупотреблений[7].

Зато в стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов...» (1828) мы обнаруживаем неожиданное — на общем фоне пушкинской поэтики — нагнетание СрМтф:

〈...〉 Поэт бывало тешил ханов
Стихов гремучим жемчугом.
На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

Однако в них ощущается тонкая пушкинская стилизация. Таким образом совершенно самостоятельные СрМтф (тем более — метафоризованные сравнения «конкретного» с «конкретным») не стали собственным приемом поэта, они, по-видимому, воспринимались Пушкиным как достояние «тетрадей восточного краснобая», как своего рода «эриванские ковры» из того же стихотворения. Решительно преобразовывая традиционные метафоры, перифразы и символы, Пушкин еще не освоил широко новый тип тропа — метафору-сравнение, но проницательно обратил на него внимание, а в гениальных «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы» (1830), пожалуй,

---

[6] В работе Григорьева 1969 подробно проанализировано большинство таких описательно-метафорических и перифрастических выражений. Ср. *звезда пленительного счастья* с примером из Фета (см. ниже).

[7] Заглавие *Телега жизни* (1823) — «образ непривычный и не традиционный», по справедливому замечанию исследователя (Григорьева 1969 : 179),— непривычно прежде всего мерой «простонародности». Что касается его конструкции, то она продолжает *жизни колесницу* В. А. Жуковского (1812) и *прыткой жизни одноколку* П. А. Вяземского (1821). См. Виноградов 1935 : 439; и здесь индивидуально-метафорический момент (*телега*) сильно осложнен традиционно-символическим или даже, скорее, аллегорическим. Ср. также «*Барка жизни* встала | На большой мели» у А. Блока (1904).

даже опробовал — уже без какой бы то ни было стилизации, однако в ряду вуалирующих СрМтф иных генитивов:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня? [8]

В поэтике Тютчева СрМтф приобретают несколько больший вес. Наряду с конкретными генитивными конструкциями типа *на тусклом озера стекле*, которые при более детальном исследовании могут оказаться — и для его эпохи — поэтическими формулами, у него обнаруживаются значительно более смелые, хотя и немногочисленные сближения, в которых уже можно видеть СрМтф, пожалуй, более несомненные, чем *жизни мышья беготня*. Это, например, *И мирный вечера пожар | Волна морская поглотила* из «Летнего вечера» (1828) и, особенно, *О смертной мысли водомет, О водомет неистощимый*! из «Фонтана» (1836).

Творчество Баратынского уже характеризуют такие СрМтф, как *в картечи эпиграмм* (1844) и *в широких лысинах бессилья* (1836—1837). Их еще очень мало, и на фоне множества традиционных они не играют особо существенной роли. Однако подробное обследование творчества поэтов пушкинской и предпушкинской поры, видимо, выявит картину того, как постепенно и «поодиночке» СрМтф именно тех типов, которые получат развитие в XX в., прокладывают себе путь в ПЯ. Отметим, что СрМтф *ножи зубов* встречаются уже у Державина, а *великаны теней* — у Жуковского.

В этом ряду также лишь отдельные СрМтф привлекают внимание в творчестве Лермонтова: *степей безбрежный океан, веков протекших великаны, за стеной Кавказа, хитрой зависти ехидна* и др. Пушкинским метафорам *кинжал измены* и *злобной клеветы невидимый кинжал* соответствуют лермонтовские более индивидуализирован-

---

[8] Многие сочетания типа *жизни мышья беготня* могут рассматриваться и как сочетания с родительным принадлежности (см. ниже 17.3). (См. Виноградов 1938 : 11 и др.) Любопытна, в связи с примерами из Пушкина и Лермонтова, отрицательная оценка Ф. Энгельсом персидской прозы с ее *ногтями ужаса, зубами отчаяния* и т. п. (см. Маркс и Энгельс 1957 : I, 336; указано автору Ю. К. Стехиным).

ный *клинок,* | *Покрытый ржавчиной презренья*[9], а также «кинжалы» *презренья женского* и *раскаянья.* В письме П. И. Петрову от 1 февраля 1838 г. поэт прибегает к такой шутливой (прозаической) стилизации, как *ковер отдохновения, чубук удовольствия* и под. Однако преодолеть инерцию романтического стиля в отношении метафор было возможно лишь конструктивной работой над ПЯ, растянувшейся на многие десятилетия. Редкие лермонтовские СрМтф типа *в немом кладбище памяти моей* находятся в начале этого процесса, а *раскаяния нож* вполне синонимичен «кинжалу».

Несколько более свободно использует СрМтф Фет. Мы находим у него и такие конкретные «авторские» сопоставления, как *звезд золотые ресницы* (здесь не исключены отношения принадлежности; существенно, что слово *ресницы* выступает уже не как объект, а, в отличие от *шелк ресниц,* как метафорический образ сравнения), *Веспера скромная лампа.* Ср. также его предсимволистские сопоставления: *в свежем тайнике куста* и *в таинственном храме прохладной ночи.* Тютчевскому *сладкому сумраку полусонья* соответствуют у Фета *сладкая влага сна на заре* и *вериги молодой тоски.* Самыми смелыми в интересующем нас отношении можно назвать такие, повидимому, уникальные (опубликованные еще в 1842 г.) строки Фета, которые стоят уже на грани особенностей раннесимволистской поэтики, вызвавших пародию Вл. Соловьева:

〈...〉 люблю я рифмы взаимных лобзаний,
С нежной цезурою уст, с вольным размером любви.

По признаку СрМтф поэтика Некрасова отличается от поэтики Фета, пожалуй, лишь меньшей частотностью (ряд примеров см. в работе Рыньков 1975). В то же время, например, последняя из приведенных СрМтф Фета кажется слишком «изысканной» для поэтики Некрасова. Не обнаруживают явного регресса и надсоновские СрМтф типа *в безгрешно-правильной машине мирозданья* (1880) *пальм развесистых зубчатые короны* (1885)[10]. Бунину СрМтф нужны были прежде всего как средство, по-

[9] Но здесь существенней слово *ржавчина.* Ср. у А. К. Толстого: «И выжги ржавчину покоя, | И прах бездействия смети» (1858).
[10] Об отдельных СрМтф у Полонского см. Лагунов 1971.

могающее представить сходство зрительное. В них сказался и характерный для поэта «геометризм»: *черно-зеленый конус ели, конус Этны, моря синий треугольник, точки пчел, серых скал нагие пики, Кремли далеких синих облаков, небес гиацинт, метлы гулких, дымных тополей* и даже *прямой скелет мольберта.*

Несомненно, что историю самого приема следует прослеживать еще у Кирилла Туровского, в «Молении Даниила Заточника» и в более поздней практике «извития словес». Однако развитие СрМтф происходило очень неравномерно, так что, например, в течение всего XIX в. прием этот как бы заново и медленно набирал инерцию, необходимую для скачка, приходящегося примерно на 10-е годы XX в. в поэтике «будетлян» и имажинистов. СрМтф не просто возрождаются и становятся все более популярными: к собственно символическим и эмблематическим функциям средневековых СрМтф как непременного соединения абстрактного и конкретного [11] присоединяются — а главным образом приходят им на смену — живые ассоциативные связи прежде всего именно конкретных «далековатых понятий». Если общая тенденция к распространению СрМтф относительно слабо захватила одних поэтов, например, А. Ахматову или Д. Бедного, то другие, такие, как В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак и С. Есенин, как ни различно по интенсивности и непосредственной общепризнанности было их влияние, сказали решающее слово в приобретении приемом нового статуса [12].

На примере Блока особенно хорошо видно, как от первого к третьему тому его поэзии традиционная поэтическая метафора и фразеология конца XIX — начала XX в. постепенно уступали место СрМтф нового типа, как все более торжествовала в СрМтф предметность, как множились сочетания вроде *могилы домов, сонное озеро города, взлетающий бубен метели, колодезь двора* (возможно, формульное сочетание), *рифм веселых огоньки, гондол безмолвные гроба, дальней цели путеводительный маяк* и т. п. и как *прохладная влага синей ночи* оказывалась способной *залить* полуформульный *костер волненья.* В то

---

[11] См. об этом в работе Лихачев 1967а : 162 и др.

[12] Ср. работы Фатющенко 1966, Фроловская 1970, Басилая 1971, Нагапетян 1974 и др., подводящие и к задаче сопоставления СрМтф у будетлян и их непосредственных предшественников и современников.

же время отчетливо обнаруживаются и те ограничения, которые накладывает на использование и лексическое наполнение СрМтф поэтика Блока, если соотнести ее с поэтикой Хлебникова и Маяковского. Соответствующие ограничения, видимо, характерны и для Брюсова, у которого в 1903 г. появляются *плотины баррикад*, а отчасти и для «полубудетлянина» А. Белого с его *носорогами понятий* в прозаической «Глоссолалии» (1922).

По признаку использования-неиспользования СрМтф типа тех, которыми отмечена поэтика Хлебникова, Маяковского и других близких им в этом отношении поэтов, по-видимому, можно установить и описать,— конечно, с учетом иных важнейших способов словопреобразования — наиболее существенные и разнонаправленные тенденции в языке русской советской поэзии.

Вот уже не единичные, а встречающиеся у Хлебникова на каждом шагу примеры его СрМтф: «И *крови снегири* алеют на сорочке, Вспорхнули на *широкий куст груди*», «Волны, синие борзые, Скачут возле господина, *Заяц тучи* на руке», *весенних запахов и ветров пулемет, море неба, стрепетов пожары стай* и т. п. Ср. примеры из Маяковского: *слов моих сухие листья, трубищ фабричных вымя, плотва флотов, ветра помпа, ревности медведь, тина сердца, жабры рифм, тряски нервное желе, блюдечки-очки спасательных кругов, хребты веков, железки строк, рифм отточенные пики* и т. д.; и Асеева: *лава двухсот этажей, неба чашка, зеркало памяти, кружево восторга, кандалы Чернышева моста, сердца валюта, времени колесо* и т. п.[13]

Такие далекие друг от друга и, по-своему, от «будетлян» поэты, как Есенин и Мандельштам, широко используют СрМтф. И ранние *зерна глаз* и более поздние *души сиреневая цветь* и *костер рябины красной* у Есенина, *кандалы цепочек дверных, жаркая шуба сибирских степей, запущенный сад величин* и *задачник огромных корней* у Мандельштама по-разному продолжают все ту же традицию освоения СрМтф. Багрицкий с его *Азовского моря корытом* и *ветром вдохновенья*, молодой Н. Тихонов с метафорами типа *синяка круглолобая глыба, волчок воображения* и «⟨...⟩ Но *раздумья крупной солью* | Я веселье посыпал» и даже *мечты рассол в кастрюлях сна* (конечно, из сб. «Поиски героя»), не только молодой, но и поздний

---

[13] Впрочем, Асеев не обнаруживает пристрастия к СрМтф.

Пастернак с *темным теремом стихотворенья, огневой кожурой абажура* и *чувств твоих рудоносной залежью* оказываются в этом же ряду [14].

16. 2. Современный статус приема

В 20-е и 30-е годы (даже при встречной тенденции к опрощению поэтики) СрМтф продолжали свою экспансию. Такие строчки, как «На часах *берез солдаты* ‹...›» у С.Третьякова (1921), «Прет на рожон | *Азовского моря корыто*» (1924) и «Подгоняй же, *ветер вдохновенья*, | На борт накренившийся дубок...» (1924) у Э. Багрицкого, «И в небе | Без толку | Висели *пуговки звезд* | И лунная | Ермолка» у И. Уткина (1924—25), «*В барометре сердца* тяжелая ртуть | Упала на тридцать делений» (1927) и «‹...› И *красное число зари* | Еще горит передо мною» (1929) у М. Исаковского, «А нынче ветер луну кладет | *В скоросшиватели туч*» у В. Гусева (1930), «*Заглавных букв чумные соловьи*, | *Последних строк летящие сороки*...» (1934) и «...*Не баловства кафтанчик продувной* ‹...›» (1936) у П. Васильева и мн. др., свидетельствовали об освоении приема русской советской поэзией в целом, о том, что прием стал о б щ и м д о с т о я н и е м поэзии, закрепился в ПЯ эпохи. Маркированным стал не прием, а — скорее — его отсутствие в индивидуальной норме или его постепенное «выветривание» в процессе эволюции индивидуального стиля как признак несколько архаизирующего опрощения поэтики — случаи эволюции поэтики, например, А. Прокофьева, М. Исаковского и Н. Ушакова; ср. вообще редкие у первого факты типа (ветер вьет) *дыма скатерть*! или отказ последнего в позднем творчестве от конструкций типа *яблоко сердца* (1927; о соловье) и *храпа «мышья беготня»* (1926; показательная реминисценция!) [15].

Мы находим этот прием у современных поэтов самых разных уровней, устремлений, тем и вкусов. Боль-

---

[14] Стоит указать на редкий случай, когда СрМтф распространяется у М. Цветаевой дополнительными сравнениями: «Водопадами занавеса как пеной — Хвоей — пламенем прошумя».

[15] Позднейшая, едва ли не единственная у Н. Ушакова, «цветистая» метафора «*На лужайках нашей дружбы* маки ярче расцветут» (1953) мотивируется стилизацией: «слово близких мне *узбеков* изложил стихами тут».

шинство авторов обращается к СрМтф все-таки относительно редко. Тем не менее связи в СрМтф далековатых конкретных реалий если не слишком типичны, то во всяком случае органичны и для таких поэтов. Вот несколько примеров: *Бруствер письменного стола* (Ю. Друнина); *под блюдцем небосвода* и «В реке меж *поплавками звезд* | Не протолкнуть челна» (Н. Грибачев); *опоздавшие птицы газет* (Р. Рождественский); *холодное растение фонтана* (К. Ваншенкин; ср. заглавие его стихотворения — «Древо реки»); «*В неизменной фуфайке сосновых лесов.* <...> Ты [Северная Двина] не рядишься *в крылышки парусов* <...>» (О. Фокина); *оранжевых листьев пиковки* (В. Соколов) [16]; «<...> Вдруг кольнет задрожавшее сердце | *Обелиска синеющий штык...*» (А. Жигулин); «*Ладони городских площадей* в кровоподтеках все» (С. Щипачев) и т. п.

Едва ли есть необходимость в подробной классификации здесь та́ких СрМтф по денотативной принадлежности их компонентов. Достаточно констатировать (без демонстрации материалов), что по сравнению с XIX в. и первым десятилетием XX в., продолжая в этом отношении тенденцию советской поэзии 20-х — 50-х годов, СрМтф в 60-е — 70-е годы обнаруживают существенное расширение по всем денотативным сферам, из которых вербуются их компоненты. Выходя за пределы случаев сопоставления одних только конкретных реалий, можно сказать, что это касается и «частей тела» и «явлений природы», особенно же — «произведений человеческой деятельности» и «отвлеченных понятий», может быть, больше всего (без строгой статистики, но как подсказывает интуиция) — сфер «искусства» и «информации». Объем и задачи главы заставляют предпочесть показ этих тенденций на примерах при характеристике современных идиостилей, наиболее интересных с точки зрения использования в них СрМтф.

---

[16] Ср. у Н. Матвеевой: «Ей нагадали, будто кто-то к ней приедет, | *Суровых кактусов крестовые тузы*».

§ 17. ГРАММАТИКА И СЕМАНТИКА СРМТФ

17.0. Из истории изучения СрМтф

В известном смысле любую метафору творит и определяет контекст[17]. Но эта зависимость двусторонняя: метафора не просто «результат художественного освоения мира», она не только «закрепляет в языковом выражении обнаруженное поэтом сходство или аналогию между различными фактами и реалиями окружающего мира» (Авеличев 1974 : 37), но и сама активно формирует свой и более широкий контекст. Она — и «способ закрепления и сохранения данных творческого познания» (там же, с. 38), и его орудие. Строчки Л. Мартынова «Глядишь, | И тает | *Сдержанности глетчер*» (1949) появились в результате использования относительно редкого у него приема СрМтф и в свою очередь как-то обогатили «внутреннюю форму» приема как одной из характеристик ПЯ конца 40-х годов. Во всяком случае достаточно обратить внимание и на прямые поэтические тезисы типа (паронимически организованного!) «Метафора — мотор формы» (А. Вознесенский, 1962), и на названия сборников «Гиперболы» (Л. Мартынов, 1972), «Метафоры» (Е. Винокуров, 1972) и под., чтобы признать в качестве тенденции, характерной для последних десятилетий,— «метапоэтическую рефлексию», направленную именно на некоторые средства ПЯ. «Самовитыми» для поэтов оказываются, в этом смысле, как слова ПЯ, так и способы словопреобразования.

Не так уж важно, что собственно метафор в указанном сборнике Е. Винокурова не больше (даже, пожалуй, меньше), чем во многих других, и что «метафорами» при этом в глазах автора оказываются и реальные рожь, бор, «брег», жизнь, смерть, и обычные сравнения типа «Вон солнце словно колесница» и под. Знаменательно здесь стремление осмыслить сами средства «своего» ПЯ.

К сожалению, рефлексия филологии обычно все еще слишком отстает от живых процессов в ПЯ. Что касается собственно СрМтф, то вплоть до 60-х годов они практически не были предметом сколько-нибудь существенного внимания в отечественной науке, хотя еще в 1954 г. появилась важная работа А. В. Бельского, предложивше-

[17] См. Амосова 1958, Кодухов 1973, Авеличев 1974, Кочерган 1976.

го едва ли не первую классификацию генитивных метафор. Круг этих последних в художественной и разговорной речи оказывается, как это отчасти выявил уже Бельский, чрезвычайно разнообразным. Попытка положить в основу их классификации наличие или отсутствие логизированного «элемента сравнения», т. е. соотносительность с «суждением сравнительного типа» (Бельский 1954 : 282 и след.), представляется сейчас недостаточно строгой и мало операционной [18]. Однако подсказываемый ею путь сопоставления метафор и сравнений (в узком смысле), вскрывающий сходства и различия между отдельными тропами и в принципе позволяющий определить их более строго, несомненно, перспективен [19].

В серии работ Т. В. Булыгиной была показана необходимость последовательной структурно-семантической классификации именных сочетаний с генитивом, чтобы каждый из выделяемых типов «отличался бы особым значением и мог бы в то же время быть подвергнут специальной грамматической характеристике» (Булыгина 1959 : 217). Правда, эта классификация была связана с полной «элиминацией лексики» (Булыгина 1961 : 261) [20], едва ли возможной при описании художественной речи; тем не менее она позволила достаточно определенно выделить в особую группу сочетания, представляющие собой «„метафорическое“ слияние двух членов поэтического сравнения». Для русских сочетаний типа *зеркало озер*, согласно точке зрения Т. В. Булыгиной, были бы возможны не только трансформация в виде *озера*, но и «разложение» метафоры на объединенные в ней члены сравнения при помощи сравнительных союзов *как, словно* и т. п. (там же, с. 265).

---

[18] Ср. Нагапетян 1974 : 138 и др.

[19] См. в этой связи попытку эксплицировать сходства и различия между сравнением, метафорой и символом в работе Икегами (1967б : 131). Обзор проблем структурной семантики, написанный тем же автором (см. Икегами 1967а), к сожалению, не касается специфических проблем ЛП. Ср. более поздние работы Бикертон 1969 и Вежбицка 1971, а также взгляд на метафору «в свете семиотики» (Степанов 1974). Различные аспекты теории метафоры представлены в работах Блэк 1962, Черкасова 1968, Успенский 1970, Тербейн 1972, Тарасова 1976. Литературу вопроса см. также в работе Шайблз 1971.

[20] Ср. также оценку в работе Шведова 1974 труда Грамматика 1970 в связи с отсутствием в нем описания значений у словосочетаний типа *Гамлет Смоктуновского*.

Характерно, что не только А. В. Бельский и Т. В. Булыгина, но и авторы большинства последующих работ рассматривают СрМтф и генитивные метафоры вообще как общеязыковое явление, лишь по возможности дифференцируя «метафоры языка и метафоры стиля» внутри анализируемого материала [21]. Если же объектом анализа избраны метафоры или даже одни только генитивные метафоры именно художественной речи, то среди них недостаточно выделяются как раз СрМтф [22]. Некоторое внимание этим последним уделено в работах Т. А. Тулиной и особенно — в связи с наблюдениями над участием прилагательных в образовании метафорического сдвига — в статье Некрасова 1975а [23].

Как свидетельство слабой изученности соотношения СрМтф с другими тропами показателен такой факт. Наиболее близкие к интересующему нас типу метафор метафорические приложения, оказываясь предметом исследовательского внимания, рассматривались в самых различных аспектах и в творчестве разных поэтов, но почти не связывались со СрМтф ни в историческом, ни в синхронно-грамматическом плане [24].

Если кратко подвести итоги освещению СрМтф в филологической литературе, можно констатировать следующее. Всеми исследователями признается возможная (иногда — решающая) роль широкого контекста для определения и интерпретации отдельных метафорических словосочетаний. Однако на практике анализ конкретных СрМтф ведется, во-первых, в так называемых «минимальных контекстах», обычно равных предложению, во-вторых,— в рамках метафоры как глобального явления, в лучшем случае — в пределах многообразных генитивных метафор. Подчеркивается семантическая спаянность компонентов генитивной метафоры и ее сходство (при

---

[21] См., например, Орлова 1973 : 149, Рыньков 1967 и 1968.

[22] См. Басилая 1971.

[23] Ср. также предложение называть генитивные метафоры квалитативами (Корольков 1968 : 55). В работах Корольков 1971 и 1973 дан обзор литературы общего характера.

[24] В работе Нильсон 1957 содержится неразвернутое указание на межъязыковую параллель между такими конструкциями: *фермами ног* и *кранами рук* в русском оригинале и *mit den Farmen-Beinen* и *mit den Kränen-Händen* в немецком переводе поэмы Маяковского «150 000 000» (с. 89). См. также Опыт 1973 : 128—129.

существенных различиях) с фразеологическим сочетанием, обнаруживаемое, в частности, по мнению ряда авторов, в синтаксической неразложимости. Эта последняя постулируется на уровне членов предложения. Существуют отдельные наблюдения над эволюцией генитивных метафор, например, в творчестве таких поэтов, как Лермонтов и Блок, однако СрМтф сами по себе не привлекали внимания ни как способ словопреобразования в конкретных поэтических идиолектах, ни в плане общей истории ПЯ. Лишь в 1965 г. Ю. И. Левин впервые ввел само понятие СрМтф, а затем указал и на некоторые их взаимосвязи с другими типами метафор[25], хотя трансформации для попутного описания СрМтф использовались уже в 1961 г. Т. В. Булыгиной.

Отношения между компаративными тропами рассматриваются в последнее время на матрице таких признаков, как «лексическая выраженность/невыраженность идеи подобия» и «двучленность/одночленность» (Шенько 1972 : 157—158). Собственно семантические различия между сравнениями и двучленной метафорой, а также между СрМтф и метафорической перифразой (типа пушкинского «Царица грозная, чума») при этом по-прежнему недооцениваются, но анализ процесса восприятия ряда двучленных метафорических образований позволяет установить общий для них принцип частичного наложения определяющего на определяемое (там же, с. 164). Этот вывод, как будет видно из дальнейшего, подводит вплотную и к специфике СрМтф.

Предпринятое недавно исследование метафорических словосочетаний в языке русской художественной литературы XIX в. (Рыньков 1975), со своей стороны, выявило ряд случаев, когда метафорическое словосочетание и сравнительная конструкция «строятся на базе одинакового лексического материала», что позволило автору сделать общий вывод (без подробных комментариев) о семанти-

[25] См. Левин 1969. Особенно важным представляется соображение Ю. И. Левина о том, что «благоприятная для метафоричности многозначность родительного падежа», возможно, «является одной из причин частого употребления генитивных метафорических конструкций в русской поэзии» (с. 298). Ср. также взгляд на метафоры как на особый механизм для введения в язык тонких противоречий (Налимов 1974 : 116 и след.) и идею Бютора о «множественном синтаксисе» у Малларме (см. об этом Хардт 1975 : 247 и др.).

ческом различии этих художественных приемов (там же, с. 40). С другой стороны, конструкциям типа *головы кочан* некоторые исследователи отказывают в праве называться метафорическими на том основании, что «имена исходного предмета и привлекаемого для характеристики путем сравнения представлены в тексте оба и совмещены в одной конструкции» (Тулина 1973 : 60, 1976 : 64). Если принять эту точку зрения, то понятие СрМтф стало бы вообще лишь видом сравнения, а, скажем, метафорическую перифразу мы тоже не вправе были бы рассматривать как перифразу в тех случаях, когда ей предшествует или за ней следует «разгадка» (см. § 15; ср. для перифраз работу Розанова 1973).

В круг изучения вовлекается и «грамматическая метафора» (см. Шендельс 1972). Хотя ее исследователей можно понять, когда они утверждают, что «лингвистическая сущность, механика и границы» этой последней «остаются неясными», а мол, «лексическая метафора — давно известное и глубоко изученное явление» (там же, с. 48), все же как грамматические и семантические механизмы СрМтф, так и ее связи с другими типами метафор и иными тропами (и фигурами) еще очень далеки от того, чтобы филология могла удовлетвориться глубиной своего проникновения в сущность этих, казалось бы, хорошо знакомых науке фактов.

Вопросов здесь гораздо больше, чем удовлетворительных ответов, и число первых все растет. Достаточно указать на то, что литературоведы вводят понятие «двучленной метафоры» (Поспелов 1974 : 79—81; и это внимание к СрМтф и метафорическим перифразам хочется поддержать); что лингвисты с помощью методики трансформаций предпринимают попытки более последовательно разграничить метафоры и сравнения (Буверо 1969), но при этом возникают трудности в разграничении логической, грамматической и семантической (метафорической) «идентификации», а также в разграничении метафор и метаморфоз (Буверо опирается в своей работе лишь на тексты Бодлера); что обнаруживаются все новые и разномасштабные проблемы в отношениях между метафорой и метонимией (Курилович 1967, с естественной ссылкой на Якобсона и в полемике с ним; ср. лексикографический аспект: Некрасова 1975б), метафорой и метаморфозой (Иванов 1976 : 160—185), творительным сравнения и тво-

рительным превращения (см. Кузьмина 1977; здесь, к сожалению, не учтена новейшая литература вопроса; ср. Игнатьева 1970 и Черемисина 1972) и т. д.

17.1. Трансформации и функции СрМтф [26]

Изучая общие принципы метафоризации, исследователи нередко берут очень широкий, чисто лингвистически определяемый тип (или типы) метафор — субстантивный или/и глагольный и т. п. и прослеживают условия его языковой реализации в избранном круге источников [27]. Это в какой-то мере затушевывает специфику развития метафоры как средства поэтической экспрессии и как средства художественного познания даже в том случае, если преследуется задача установить «особенности языка и стиля писателя».

Чем можно объяснить бурное распространение СрМтф в русской поэзии XX в., продолжающееся и в наши дни? Зачем вообще понадобились поэтам именно такие генитивные метафорические конструкции? Для решения каких задач оказалось недостаточно других типов сравнений, иных типов метафор, метафорических перифраз, приема поэтической метаморфозы [28], метафорических приложений? Задаваясь этими вопросами и пытаясь посильно ответить на них, мы сталкиваемся со сложной проблемой, которую можно обозначить как квазисинонимичность способов словопреобразования. Представляется необходимым ввести в теорию ПЯ понятие «тропеического значения» как набора некоторых характеристик отдельных способов словопреобразования. Применительно к СрМтф это можно проиллюстрировать неполной адекватностью их трансформаций в сравнения.

Дело в том, что такая СрМтф, как, например, тот же *кровати ржавый тарантас,* конечно, допускает трансформацию в сравнение типа *кровать, подобная ржавому тарантасу*, однако при этом исчезает именно метафорич-

[26] См. Левин 1969 : 296. Здесь в «Замечании» Ю. И. Левина речь идет не о значении конструкции, а о значении генитива, определение которого, по мнению автора, задается такими трансформациями, как *колоннада рощи→роща, подобная колоннаде,* и *колоннада рощи→роща.*

[27] См., например, Черкасова 1968 и 1959.

[28] См. Опыт 1973 : 118. Примеры метаморфоз, кроме приводимых ниже, см., например, и в работе Хольтхузен 1974.

ность. Иначе говоря, невозможно настаивать на том, что значения СрМтф и полученного из нее сравнения совпадают. Возможная синтаксически соответствующая трансформация не может быть названа в семантическом отношении равнозначным перифразированием или синонимическим преобразованием. «Тропеическое значение» СрМтф отлично от «тропеического значения», присущего сравнениям с союзами типа *как* и конструкциям с творительным сравнения.

Полезно обратить внимание и на обратные трансформации — трансформации сравнительных конструкций в СрМтф. По-видимому, любой тип сравнений, поддающихся таким неравнозначным преобразованиям, приобретает в СрМтф вместе с метафоричностью и формально-синтаксическое главенство бывшего «образа сравнения». Союзное сравнение (Бывают) *лица как лепешки* (пример из работы Грамматика 1970 : 643) и конструкция с творительным сравнения *лица лепешками* отличны от СрМтф **лепешки лиц* — и это существенно — тем, что «образ сравнения» в них находится в грамматически невыгодной, предопределяемой, подчиненной позиции, тогда как то же слово в СрМтф (*лепешки*) приобретает значительно большую синтаксическую свободу.

Отличия СрМтф от обычных сравнений не сводятся к семантической двуплановости одного из компонентов СрМтф и к его синтаксической самостоятельности. Важной особенностью интересующей нас конструкции, как кажется, существенной в глазах (возможно,— в подсознании) поэтов, является некатегоричность самого сопоставления денотатов, на фоне которой сравнения с союзом *как* могут выглядеть значительно более прямолинейными, во всяком случае — менее гибкими. В шубинской *кровати* есть «что-то» от *ржавого тарантаса*, но это «что-то» семантически представлено в конструкции СрМтф как одновременное присутствие прямого и метафорического смысла слова (*тарантас*). В грамматическом же отношении это «что-то», будучи названо управляющим словом, принципиально асимметрично предмету сопоставления (номинатив ↔ генитив). Конструкция с генитивом оставляет здесь не полностью подавленными значения части, т. е. неполного отнесения характеристик слова-номинатива (*тарантас*) к слову-генитиву (*кровати*), во всяком случае — предупреждает против контекстуального

отождествления функций двух сближаемых денотатов. В обычных союзных сравнениях синтаксическая симметрия предмета и образа сравнения, их падежный параллелизм как бы провоцирует мысль о более полном тождестве денотатов, о более категорическом утверждении [29].

Таким образом, СрМтф отличаются от союзных сравнений (1) своеобразной метафоричностью одного из компонентов и (2) некатегоричностью сближения денотатов. Но эти отличия следует рассматривать на фоне сходств, которые объединяют оба приема с одним из близких им тропов и противопоставляют их другим, по иным признакам совпадающим с ними.

Сходство между СрМтф и обычными типами сравнений заключается в следующем. И там и здесь налицо обязательная синтаксическая расчлененность, раздельность компонентов, а вследствие этого возможность для них иметь при себе определения-прилагательные и иные «тропеические обстоятельства» (см. Некрасова 1975а). Не является поэтому чем-то исключительным, с точки зрения поэтического синтаксиса, в частности, осложнение СрМтф в неметафорическом компоненте дополнительным сравнением, например: *пятнистые пятаки /Лиловых, как лес, сыроежек*! (Б. Пастернак) — или субстантивное словосочетание в роли неметафорического компонента, например: «Я застегиваю перчатку столетий *запонкой перемены знака* 〈...〉» (В. Хлебников). Каждый из компонентов может быть выражен фразеологизированным сочетанием слов: *похлебка классовой борьбы* (Я. Смеляков); «Это расступается *Черное море* | *Черных сосен и черного тумана*!..» (Э. Багрицкий). Свобода словорасположения, типичная для стихотворной речи, при этом не ограничивается: *преданий суровое прядево* (Н. Рыленков); *насосы жадные корней* (В. Шефнер); *тюльпанов живые костры* (Н. Доризо); «Вот *летних дней батон медовый* 〈...〉 *И черный хлеб зимы суровой*» (В. Приходько) и т. п.

---

[29] Видимо, еще более категоричны в этом смысле конструкции с творительным и, особенно, с именительным сравнения. Ср.: *Люди — лодки* 〈...〉 (В. Маяковский) — с последующей характерной уступительной оговоркой: *хотя и на суше*... К вопросу о творительном сравнения/превращения нам еще придется вернуться.

Эта расчлененность конструкции объединяет СрМтф и сравнения с метафорическими перифразами и метаморфозами, но противопоставляет их обычным субстантивным метафорам-загадкам (типа *брильянты* ‘росинки’), а отчасти и метафорическим конструкциям с приложениями, которые характеризует неполная расчлененность, «полураздельность» компонентов и для которых затруднительно иметь при себе определения. Ср. такой пример, где соположены (и отчасти «паронимически сколочены») метафоры двух разных типов:

Дома-дирижабли, Ангары-дельфины
И дерзкая сабля Ангарской плотины.

(А. Вознесенский, 1961)

Здесь же полезно вспомнить *В блюдечках-очках спасательных кругов* у Маяковского — СрМтф, в которой метафорический компонент сам представлен слитно-раздельной конструкцией.

По своим основным признакам метаморфозы совпадают с обычными сравнениями, будучи лишены метафоричности, но обнаруживая четкую синтаксическую расчлененность и еще более прямолинейную категоричность поэтического утверждения. Ср. известный пример: «Обернется парусом бумага, | Укрепится мачтою перо» (Э. Багрицкий) — или из новейшей поэзии: «Малый разум мой вырос в огромный мотор, | вкруг себя он вращает людей, города» (Б. Ахмадулина, 1969).

Любопытно, что в восприятии ряда поэтов XX век предстает именно как «век превращений, метаморфоз» (А. Вознесенский, 1962). Но сами метаморфозы как конккретный прием художественной речи, с одной стороны, в качестве определенной конструкции, слишком мало распространены, с другой — в виде определенного сюжетного хода в более крупных поэтических формах, обычно таких, как поэма,—характеризуют не столько язык, сколько общую структуру произведения, его композицию. В то же время сама идея (неполных) превращений, каких-то перекличек между явлениями и предметами, которые «роднятся, аукаются» вместе с называющими их словами, видимо, находит свое отражение и в популярности СрМтф, наблюдаемой вслед за их «вторым рождением» именно в XX в.

СрМтф в не меньшей степени, чем метаморфозы позволяют «развивать образ» (см. ниже о стихотворении Л. Мартынова «Бык воспоминаний»), но в своей структуре они сохраняют особенно сложную и разноплановую амбивалентность. Пожалуй, именно в них больше всего и непосредственно «образ входит в образ» и «предмет сечет предмет». Неподавленная исходная предметность метафорического компонента как бы пронизывает неметафорический компонент, предметы и явления в СрМтф почти буквально «секут» друг друга, а сложная проекция такого «сечения» размывается многозначностью генитивной конструкции, которая тем самым еще усиливает «перетекание смыслов» между компонентами (но не такое, как во фразеологическом сочетании) [30]. Все это и придает СрМтф своеобразный характер метаморфозы, но метаморфозы миниатюрной, развиваемой в более узком контексте, утверждаемой не категорически, а с метафорической недосказанностью, неопределенностью, даже загадочностью.

Метафорические перифразы, рассмотренные выше (§ 15) и, по-видимому, более частые в современной поэзии, чем метаморфозы, совпадают с СрМтф по метафорическому признаку и по общей синтаксической расчлененности компонентов, которые, однако, в интересующем нас случае, находятся в позиции грамматического «равновесия»: перифраза соположена с перифразируемым обозначением. Если последнее в ближайшем контексте отсутствует, то такая перифраза-загадка может рассматриваться как простое распространение однословной метафоры-загадки. Если же опорное слово перифразы лишено метафоричности, то — в зависимости от отсутствия или наличия перифразируемого обозначения — перифраза становится некоторой разновидностью синонимического перифразирования или, что менее очевидно, даже обычных сравнительных конструкций. Ограничиваясь сходствами и различиями между СрМтф и метафорическими перифразами с соположенной «разгадкой», можно заметить, что такие перифразы, как и СрМтф, обнаруживают некоторое сходство и с обычными сравнениями и обычными метафорами, но (вместе с ними и метаморфо-

---

[30] Ср. Рыньков 1967 и 1968. О связях между метафорами и метаморфозами в общеискусствоведческом плане см. Иванов 1976 : 171.

Таблица 1

Признаковые характеристики некоторых способов словопреобразования

Тропы	Признаки			
	Метафоричность	Раздельность	Категоричность	Условный пример
Метаморфоза	—	+	+	Обернется тарантасом кровать
Сравнение	—	+	+	Кровать как тарантас
Метафора	+	—	+	тарантас ‘кровать’
Метафорическая перифраза	+	+	+	Кровать, (этот) ржавый тарантас
Метафора в приложении	+	±	+	Кровать-тарантас
СрМтф	+	+	—	Тарантас кровати

зами) противостоят СрМтф по признаку категоричности высказывания.

Подводя предварительные итоги рассмотрению СрМтф в их сходствах и различиях со смежными способами словопреобразования (тропами), мы можем огрубленно представить соответствующие признаковые характеристики в таблице 1. К ее обсуждению придется вернуться в § 18.

17.2. Отношения между компонентами

В таком простейшем случае, как *Кровати ржавый тарантас*, сама, условно говоря, «объемная соизмеримость» денотатов вуалирует «сечение предметов». Во многих иных случаях частичное отнесение признаков одного предмета к другому предмету или явлению выступает в значительно более сложном виде. Отношения «части и целого», «соматической и юридической принадлежности» [31], «отчуждаемого и неотчуждаемого признака» и т. п. (или как бы их ни согласились называть грамматисты) в той или иной мере просвечивают в структуре различных СрМтф.

[31] См. Тулина 1976 : 47 и Иванова 1975 : 173—174.

Взять хотя бы такой пример: «Я хочу подышать | *Возле теплого тела искусства,* | *Я в квартиру таланта* | Хочу как хозяин войти» (М. Светлов, 1948). Здесь не просто обычная амбивалентность метафоры, а, так сказать, двойная амбивалентность. В прямом значении слово *тело* предполагает слова *голова, душа* и т. п.; поэтому на его метафорическую отнесенность к слову *искусство* как бы наслаиваются прямые и потенциально-метафорические значения этих «фоновых» слов. Общее же значение «части» в СрМтф еще осложняется прямым значением слова *тело* как «неотчуждаемой принадлежности»; это значение заметно усиливают и полуузуальные метафоры — прилагательное *теплого* и глагол *подышать*. В результате все эти «колеблющиеся значения» и создают то, что мы назвали «двойной амбивалентностью»: отношения принадлежности не только остаются неподавленными, но явно просвечивают в данной конструкции, так что едва ли не в равной мере законно ее восприятие и как СрМтф, и как генитивной метафоры иного типа (подобно восприятию специальных картинок для демонстрации зрительных иллюзий — кубов с зачерненной верхней или нижней поверхностью и т. п.).

Но *теплое тело искусства* в светловском контексте соположено с *квартирой таланта.* Здесь, очевидно, невозможно лишь прямое прочтение этого — самого по себе отмеченного словосочетания. Инерция двойной амбивалентности распространяется и на него, заставляя через признак «отчуждаемой принадлежности» («жактовская» это или «кооперативная» квартира) осознать и смелое уподобление, «что-то» общее между квартирой и талантом и подсказывая метафорическое восприятие глагола *войти*, а также смысловой сдвиг в узуальном сравнении *как хозяин.* С одной стороны, пример из Светлова показывает возможности развития метафорических потенций конкретной СрМтф за пределами ее собственной конструкции, с другой — говорит о принципиальной «тропеической неоднозначности» самого приема СрМтф, в данном случае функционирующего почти в области «двойного плана», иронической двусмысленности, содержательной игры слов, каламбура.

Неоднозначность СрМтф и диффузность значения самой ее конструкции особенно очевидны в тех случаях, когда метафорическое слово по своей узуальной семан-

тике обозначает какую-то часть целого и где тем не менее невозможно усмотреть сознательное стремление поэта к каламбуру или иронии, которое мы вправе подозревать в проанализированных выше строчках Светлова (если учесть и общие характеристики его поэтики). Таковы, например, обозначения частей тела, метафоризация которых в СрМтф сопряжена с почти неизбежным присутствием отношений принадлежности и с одновременным олицетворением второго компонента. Лишь яркая зрительная меткость сопоставления заставляет читателя «забыть» о многозначности генитивной конструкции и принять в качестве главного, основного и даже единственного собственно сопоставительное значение СрМтф, особенно если потенциальное олицетворение далее не получает в контексте никакого развития (см. Некрасова 1975б).

Вот несколько самых разных примеров СрМтф с обозначениями частей тела в качестве метафорического компонента: «Но зато — | *на бороды дымов,* | *на тело гулов* | не покусится | никакой Меркулов» (В. Маяковский, 1923); *пальцы ивняка* (М. Исаковский, 1924); *по кудрям ржи* (он же, 1925); *лягушачья лапка смородины* (Э. Багрицкий, 1927); *указательный палец моркови* (М. Светлов, 1930); *десница времен* (он же, 1932); «На славу всемирную — | *Из льдин челюстей* | Товарищей вырвали!» (М. Цветаева, 1934); *белые букли мохров костряных* (Н. Тряпкин, 1943); «Вас за плечи держали | *Ручищи эполетов*» (А. Вознесенский); *лапою ковша* (он же); *рыла* | *Суеверья, злословья, мглы* (он же); *на печальной щеке снегов* (он же); *глазенками хмелинок* (Н. Тряпкин, 1960); *грязные когти коряг* (он же, 1961); *пятерня выносливого острова* (Ю. Мориц, 1961; ср. у нее же: *льдин холодные тела*); *пальцами веток* (П. Антокольский, 1962); *на детских руках ветвей* (Н. Грибачев, 1958—1963); *шустрыми глазищами минут* (Б. Слуцкий, 1963); *Ноздрями мха* свободно дышит лес (Н. Матвеева, 1963); *незастывшее лицо реки* (Вас. Федоров, 1964); *сугробов груди белые* (он же); *на холодных зубах скреперов* (Р. Рождественский, 1965); «*два пальца свиста* | он [Каменский] закладывал *в рот стиха*» (С. Кирсанов, 1970); «*глаза двух полюсов кругля,* | бежит <...> Земля» (он же); *десница крана* (он же); *безмолвным когтем острого пера* (Л. Мартынов, 1972; ср. у него же: *серые туши тучевидных масс,* — где *туши* — «целое», а не

«часть»); *в пальцах ненависти чьей-то* (Е. Евтушенко, 1972); «Он [городок] лежит, округл и переливчат, | *На ладони памяти моей*» (О. Дмитриев, 1975) [32].

Стоит отметить редкий, но показательный случай сознательного использования отношений между «частью» и «целым» и локального олицетворения: «Изба-старуха *челюстью порога* | Жует пахучий мякиш тишины» (С. Есенин, 1916). Здесь можно усмотреть, во-первых, общую близость между олицетворением и метаморфозой и, во-вторых, утрату приемом СрМтф — в данном контексте — признака некатегоричности: развитие олицетворения *изба-старуха* привело к функциональному сближению с метаморфозами обе последующие СрМтф (*челюстью порога* и — в меньшей степени — *мякиш тишины*).

На затемнении сопоставительного значения конструкции в СрМтф сказывается и одушевленность метафорического компонента. Это заметно в тех редчайших случаях, когда метафоризуется nomen agentis: *грудной ребенок раненой ноги* (С. Кирсанов, 1942) находится, очевидно, на грани пародийности при всей меткости самого сравнения. Ср. также «⟨...⟩ стучат *конвоиры осин* | прикладами веток и сучьев» (Б. Окуджава, 1967). Менее рискованным выглядит другой случай, где генитив — отвлеченное существительное: «*Знакомой боли маленький горнист* | трубил, словно в канун стихосложенья» (Б. Ахмадулина, 1969). Очень редки в СрМтф и метафоры-антропонимы; ср. «Черномор — | это черные клочья туманности, | где в сетях изнывает *Людмила звезды*» (С. Кирсанов, 1970), а также не совсем ясное сопоставление (во мн. ч., т. е. с метафоризацией нарицательности) *микробов Навуходоносоры* (А. Вознесенский, 1970). Так или иначе, но здесь присутствуют некоторые аллюзии.

Вообще относительно слабо представлены в метафорическом компоненте СрМтф денотаты — живые существа: *пароходных гудков соловьи* (Е. Евтушенко, 1972); *сигареты красный светлячок* (он же); *моих слов соловьи* (Б. Ахмадулина, 1969); *осами окошек* (А. Вознесенский, 1963—4); *распада божии коровки* (он же, 1970); ср. также *эспаньолки мертвый мотылек* (Н. Матвеева, 1961) и —

---

32 См. также в 16.2 примеры со словами *ладони* (С. Щипачев) и *крылышки* (О. Фокина). К примеру из Мартынова ср. *загадки таинственный ноготь* (Пастернак).

в нашем материале — еще несколько примеров[33]. Это же надо сказать и о втором, генитивном компоненте: *эскадрилья | Спешащих на юг журавлей* (М. Исаковский, 1934); «Полог неба предвечернего прошит | *Обрывающейся ниткой журавлей*» (Н. Матвеева, 1960—65); *серебряное облачко детей* (Б. Ахмадулина, 1969) и другие подобные примеры едва ли могут рассматриваться как СрМтф: множественное число неметафорического компонента подчеркивает, что *эскадрилья*, *облачко* и *нитка* — слова со значением неопределенного множества с дополнительным указанием на форму, но не на внутренние качества этого множества[34]. Низкоорганизованное живое существо находим в СрМтф *льдышка медузы* (Р. Рождественский, 1962). С другой стороны, единичен и такой пример: *осколки | зеленоглазого города Ольги* (А. Вознесенский, 1963—1964),— где в генитиве оказывается личное имя. Ср. еще одно, едва ли удачное сочетание, подозрительное по возможной претензии на статус СрМтф: *плевки мерзавцев* (Е. Евтушенко, 1972); дело в том, что оно соположено с явной СрМтф *окурки поджигательных речей* (стихотворение «В доме сталевара»).

Этими примерами почти исчерпан наш материал на генитивные компоненты, сколько-нибудь близкие к nomina agentis. Однако для дальнейших исследований СрМтф небесполезно обратить внимание и на смежные с ними традиционные конструкции с так называемым риторическим обращением, например: «Умри, Флоренция, Иуда, | Исчезни в сумрак вековой!» и «Флоренция, ты ирис нежный» (А. Блок, 1909) и под. Ср. возможную трансформацию: **ирис Флоренции*,— а также текстовые превращения типа: «Моя Сибирь холодная, | Мой голубой цветок»→«*Большой цветок Сибири* | Мой горизонт закрыл» (С. Кузнецова, 1972). Вот более сложный пример из современной поэзии: *мне — обнаженной ниткой серебра | продернутой в твою иглу, Тбилиси* (Б. Ахмадулина, 1969),— где притяжательное местоимение, кстати сказать, как бы эксплицирует значение принадлежности, не пол-

---

[33] См. в предыдущем абзаце пример со словом *микроб*, выше в 16.0 — примеры со словом *птица*, ряд примеров в 16.1, а в 16.2— со словами *соловей* и *сорока*. Ср. о пародиях в 18.1.

[34] См. в этой связи материалы, содержащиеся в работе Тулина 1974.

ностью подавляемое, как мы могли убедиться, и в СрМтф. Ср. возможную трансформацию: **игла Тбилиси*.

Возвращаясь к вопросу о «значении части» как одном из значений конструкции СрМтф и к тем метафорическим словам, узуальная семантика которых включает значение «часть чего-то», укажем на строчки А. Блока (1914): «На небе — празелень, и *месяца осколок* | Омыт, в лазури спит 〈...〉» (ср. далее: «Что *месяца* нежней, что зорь закатных выше?»). Очевидно, что осознать здесь слово *осколок* единственно в его прямом значении — значит разрушить художественный контекст: ясно, что речь идет о месяце в целом, хотя и ущербном. Значение, которое получает в этом контексте слово *осколок*,— 'оставшаяся видимой, видимая часть' несущественно отличается от узуально-переносного значения (ср. *осколок прошлого* и т. п.). Поэтому едва ли возможно видеть в сочетании *месяца осколок* у Блока СрМтф нетрадиционного типа.

Известно, однако, что в наши дни слово *осколок* особенно часто употребляется и абсолютивно, применительно к частям разорвавшихся бомбы, снаряда, мины или гранаты. Ср.: «И остается грусть в груди *осколком*» (С. Гудзенко, 1943—1945); «*Осколок* угловатый | Камушком ложится возле ног» (В. Субботин, стихотворение «Осколок») и т. п. Если на минуту представить, что сочетание **осколок месяца* появляется под пером современного поэта, то окажется возможной (неравнозначная!) трансформация: **месяц как осколок*. Тем не менее и в этом случае — при прочих равных условиях — СрМтф не подавит синтаксическую валентность слова *осколок* в иных значениях (осколок *чего-то*). Этот мысленный эксперимент показывает, что общеязыковое значение принадлежности, в той или иной мере присутствующее между компонентами конкретной СрМтф, даже не препятствуя ее появлению, неизбежно нарушает ее «чистоту», иначе говоря, осложняет специфическое значение интересующей нас генитивной конструкции, как это мы видели и на частном примере слов со значением 'часть тела'. Реально же можно сослаться и на еще один пример из раннего Блока (1904), где слово *осколок* метафорически связано с о т в л е ч е н н ы м существительным *мечта*, но где неоднозначность и неопределенность грамматических отношений внутри поэтической синтагмы тем не

менее сохраняется:

Мечты пронзительный осколок
Свободно примет синева.

Ср. там же выше: «Пошлю *мечту* о запредельном | В его святую колыбель...» и концовку: «Но *дым всходящих славословий* | Вернется в сад моей земли».

Введение в научный обиход понятия СрМтф и его первоначальное описание привело исследователя к такой догадке. Обнаружив у генитивных метафор известную двусмысленность, связанную с грамматической многозначностью родительного падежа, Ю. И. Левин (1969: 298) заметил, что «подобная двусмысленность — фактор, благоприятный для метафоричности: углубляется характерная для метафоры многоплановость. Возможно,— предположил он,— эта многозначность родительного падежа является одной из причин частого употребления генитивных метафорических конструкций в русской поэзии». Материалы этой главы, как кажется, подтверждают, уточняют и развивают справедливую догадку Ю. И. Левина.

Однако возникающая здесь проблематика не ограничивается падежными отношениями. Большой и самостоятельный интерес представляли бы результаты специального исследования о влиянии категории числа на общее значение генитивной метафорической конструкции (ср. *в колоннаду рощи* у Мандельштама и *стройных сосен колоннаду* у Ваншенкина).

§ 18. СРМТФ КАК СРЕДСТВО ПЯ

18.0. СрМтф и эпитет

Распространение СрМтф затрагивает и такое традиционное средство ПЯ, каким является эпитет. Известно, что так называемое несогласованное определение выражается грамматически зависимым словом в форме родительного падежа (*крыша дома, дом отца, стол красного дерева, день гнева* и т. п.). Существительное в номинативе — грамматически главенствующее слово — предопределяет направления отношений в таких словосочетаниях; отношения эти рассматривают как вид аттрибутивных отно-

шений, как «собственно-характеризующие», представляющие номинатив как определяемое [35].

В СрМтф отношения определяемого и определяющего членов синтагмы как бы «вывернуты наизнанку»: **тарантас кровати* —это не ‘кроватный тарантас’, а, так сказать, ‘тарантасная кровать’, **тело искусства* — не ‘искусствово тело’, а, так сказать, ‘телесное искусство’, ‘теловидное искусство’, *квартира таланта* — не ‘талантова квартира’, а ‘квартироподобный талант’ и т. п. [36] По существу здесь перед нами своеобразный эпитет, в функции которого выступает метафорическое существительное в номинативе, а не генитив. Если использовать термин В. И. Королькова «квалитатив», то, возможно, следует применить его именно к метафорическому компоненту СрМтф (*тарантас, тело, квартира* и т. д.).

Когда современный поэт заявляет: «Метафора стирается, | эпитет остается, | сквозь время пробирается, | в грядущее пробьется» (Б. Слуцкий, 1964),— он прав в том смысле, что судьба многих индивидуальных метафор (в том числе СрМтф) связана с превращением в беллетристические формулы и поэтические фразеологизмы (от *камня преткновения* до *серпа луны, купола небес* и т. п.) и далее — в общеязыковые переносные значения. Однако, во-первых, многих, но далеко не всех, во-вторых, любой поэт мог бы гордиться т а к о й судьбой своих метафор, в-третьих — эпитету вовсе не противопоказана метафоричность: слово *павлиний* в строчках Э. Багрицкого «Не уйти от берега родного, | От павлиньей, | Радужной воды...» (1924) «не стирается», «остается» и как эпитет, и как метафора — как метафорический эпитет (ср. Еремина 1967).

Но поэт неправ и «в-четвертых»: метафоре может быть присуща скрытая, внутренняя «эпитетность». Это случай СрМтф, в различных реализациях которой метафорический «именительный определения» с разных сторон

[35] См. Грамматика 1970 : 517, 744 и др.

[36] Ср. Шендельс 1972 : 49 (в генитивной метафоре «наблюдается расхождение между грамматической и смысловой структурой словосочетания»; «в метафоре *слон обиды* слово *слон* — смысловое определение к слову *обида*); Рыньков 1968 : 21 (в СрМтф «наблюдается иное положение по сравнению со словосочетаниями других типов»); Левин 1969 : 294 (*пятаки сыроежек*, но не **сыроежки пятаков*; Ю. И. Левин называет генитив в СрМтф «родительным сопоставительным», с. 296).

характеризует один и тот же денотат, названный генитивом, а разные денотаты в генитиве могут получать определения — характеристики в виде одной и той же «эпитетной метафоры».

18.1. «Зоологические эмблемы» под пером пародиста и СрМтф

Знаменитая пародия Вл. Соловьева «На небесах горят паникадила...» (1895), казалось бы, надолго, если не навсегда, сделала сочетания типа *ослы терпенья* и *слоны раздумья* невозможными в высокой поэзии. Пародийное нагнетание семи (!) «зоологических» метафор выглядело убийственно:

Но не дразни *гиену подозренья,*
Мышей тоски!
Не то смотри, как *леопарды мщенья*
Острят клыки!
И не зови *сову благоразумья*
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и *слоны раздумья*
Бежали прочь.
Своей судьбы родила *крокодила*
Ты здесь сама.

Удар был нанесен сильный. Пародия не могла не повлиять на творчество «старших» и «младших» символистов, и она, несомненно, повлияла на их отношение к этому (назовем его условно «эмблематическим») типу конструкций[37]. Так, например, во всей поэзии Блока нет ни одной «зоологической эмблемы».

Тот факт, что в нормированном общелитературном языке давно отложились такие метафоры, как *червь сомнения*, позволяет предполагать, что у эмблематического типа нет принципиальных пороков, которые не допускали бы его «второго рождения» в поэтических контекстах. В самом деле, кроме общеизвестных примеров у Цветаевой (*лев ненависти, слон обиды*; см. Шендельс 1972: 49), у Маяковского (Шкурой | *ревности медведь* | лежит когтист»; *глупая вобла воображения, быта кобыла* и др. под.), можно указать и на опыт

[37] Влияние это ощущается до сих пор. Ср. в 17.2 текст к сн. 33.

Н. Заболоцкого (*боевые слоны подсъзнания*; 1931) и на некоторые другие факты (см. ниже о Л. Мартынове).

Важно подчеркнуть, что в этом типе метафор поэты оказываются перед необходимостью выбора: развивать ли далее появляющееся здесь олицетворение[38], вплоть до метаморфозы как его предела (ср., например, творчество раннего Заболоцкого), или, наоборот, приглушить его на время или совсем. В последнем случае денотат может «омертвляться» и «умертвляться» (*ревности медведь* и *вобла воображения* у Маяковского — это функционально совершенно разные случаи), или, получив в минимальном контексте некоторые соответствующие олицетворению предикаты и аттрибуты, но исчерпав этим свои вспомогательные образные функции, денотат просто «аннигилирует», исчезает из текста, не получая ни конструктивной поддержки в иных, но того же типа СрМтф, ни собственно семантической — в повторах соответствующего слова и/или образа.

Если обратиться к современным пародиям, с точки зрения обыгрывания в них СрМтф и некоторых иных генитивных метафор как средства, используемого поэтами, то обнаружится, что, хотя пародисты и «не успокоились», внимание их обращено не столько на зоологический тип, сколько на нагнетание любых СрМтф и на соединение в метафорических конструкциях конкретного и абстрактного. Существенно, что касаются эти пародии не только поэзии, но и прозы. Так, например, стиль недавней пародии на Ю. Нагибина определяют и гипертрофированные метафорические сгущения типа: «*Воткнув вилку воображения в розетку футурологии,* Чащин узрел поистине неземную картину ⟨...⟩ первая же встретившаяся ему *на вокзале времени* женщина ⟨...⟩»[39] и т. п.

Ср. в пародии на стихи Вл. Солоухина: «⟨...⟩ и пусть в стихах услышит рот | *горчицу грусти и обиды,* | *и перец лжи и соль острот.* | Где взгляды слаще мармелада? | Нет *шоколада доброты.* А *хрен презрительного взгляда* | не слаще *редьки суеты*»[40].

Вообще же в отношении СрМтф в поэзии пародисты сейчас, можно сказать, достаточно терпимы. Хотя «не-

---

[38] Как увеличение меры духовности, присущей денотату (см. Опыт 1973 : 116 и др.).
[39] *Хорт А.* На пыльном асфальте.— Вопр. лит., 1974, № 10, с. 284.
[40] *Николаев А.* Чарка ревности.— Лит. газ., 15 янв. 1975 г.

нормальность» СрМтф как приема почти не ощущается ими, этот прием используется для «усиления», для вящего эффекта. Характерно, например, что в одной из пародий А. Иванова строчка В. Урина *и подымалось сердце вроде паруса* трансформирована так: *и вдаль манила парусами ног*[41]. Между тем в оригинале нет ни одной СрМтф. Применив это средство, небезразличное для разных авторских норм и норм отдельных произведений, А. Иванов снизил точность и тонкость своей пародии. Показательно также, что в целой книге пародий Б. Кежуна, написанных еще в 50-е годы, СрМтф как выразительное средство практически не пародируются, а если все же используются (например, в пародии на М. Дудина: «<...> Поэзии море, | Ты мне до колена!» — или на В. Шефнера: «<...> Скрипят под ними | [тучами-облаками] *молний костыли!*»), то без прямого соотнесения с поэтикой пародируемого текста[42]. Единственным исключением оказывается пародия «Распевы-перепевы» на Н. Тряпкина, где строчка «По небу катился *луны каравай»* связана со СрМтф в оригинале; ср.: «*В сусеки обочин, в лари котловин* | Он [Зимогор] сыплет *пшено первосортных снежин*». Но своим заглавием и общим построением пародия направлена на то, что объединяет Н. Тряпкина с Н. Клюевым. В этом ряду самостоятельная роль СрМтф в пародии приглушена.

Некоторое «успокоение» пародистов вполне естественно. СрМтф — один из тех лишь относительно новых для современного ПЯ приемов, беллетристическая стандартизация которых зашла уже достаточно далеко, чтобы можно было говорить о них как о вполне освоенных художественной речью 50—70-х годов. Доказательства этого тезиса следует видеть прежде всего в том, что и очень далекая от «авангардистских изысков» поэзии проза давно уже, а с некоторых пор уверенно прибегает к СрМтф в повествованиях, лишенных каких-либо установок на стилизацию или несобственно-авторскую речь. Ср., например, у М. Пришвина: «Вместе со всеми тружениками новой культуры я чувствую, что из природной

[41] *Иванов А.* Баллада о сизом голубе.— Москва, 1972, № 9, с. 220.
[42] *Кежун Б.* Веселая азбука от А до Я. Пародии. [М.], 1960, с. 36, 111, 96.— В недавней пародии Еф. Ефимовского на Светлова правомерно появляется строчка *В сердца трансформаторную будку* (см. Вопр. лит, 1977, № 5, с. 290).

тайги к нам, в нашу творческую природу, перешел корень жизни и *в нашей тайге искусства, науки и полезного действия* искатели корня жизни ближе к цели, чем искатели реликтового корня в природной тайге» (Женьшень, XVI); «И теперь, как сорок лет назад, каждый рассказ свой отправляя в редакцию, в глубине себя одеваюсь *в рубашку смирения*» (Незабудки. Труд и творчество); «〈...〉 *поезд нашей человеческой жизни* движется много быстрее, чем природа 〈...〉» (Незабудки. Реализм) и т. п. (см. материалы работы Ковалев 1975).

Не менее важный показатель общей «банализации» приема дает детская литература. Предназначенный «для детей 11—12 лет» сб. «Час поэзии» свободно включает *снежинку теплую звезды* (В. Цыбин), *нетороплибых звезд челны* и даже более сложные СрМтф (например, уже цитировавшиеся, см. 17.1, строчки В. Приходько)[43]. Едва ли даже анализ современных песен обнаружит существенный консерватизм в использовании этого приема[44].

Спустя несколько десятилетий после «второго рождения» СрМтф В. Десницкий признавался: «Воспитанному в традициях классической поэзии — русской, европейской — не легко было проглотить *глупую воблу воображения* поэта»[45]. В наши дни в популярной книге оказывается возможным не только прибегнуть к такому, вероятно, все же чуть экстравагантному на слух иного читателя образу, как «*Лошадь уверенности* нуждается в корме, уходе и тренировке», но и вынести подчеркнутую метафору в заглавие одного из разделов книги[46]. Знаменитый *конь рояля*[47] хорошо иллюстрирует общность в процессах развития языка поэзии и прозы и некоторые дополнительные сложности при освоении прозой завоеваний поэзии.

Очевидно, что *лошадь уверенности* в прозе сопоставима со *слоном обиды* в поэзии, *конь рояля* — близок тому же *кровати ржавому тарантасу*, а «*домашние тапочки*»

---

43 Час поэзии. М., 1971, с. 20, 32.

44 Ср. *судьбы моей простое полотно* в песне М. Анчарова.

45 *Десницкий В.* Памяти поэта.— В кн.: Маяковскому. Л., 1940, с. 39. Существенно, конечно, и само слово *вобла*.

46 *Леви Вл.* Охота за мыслью. М., 1967, с. 284—288.— Ср. в научном стиле: *болото размышлений об онтологии случая* (Налимов 1976 : 51).

47 *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965, с. 66.

разношенных готовых формулировок из газетной статьи наших дней (Лит. газ., 26 февр. 1975 г., с. 8) связывают в единую конструкцию СрМтф (да еще с «передачей эпитета») тоже весьма «далековатые» понятия.

18.2. *Бык воспоминаний*

Зоологическая «эмблематика» в ее отношении к СрМтф — все еще почти не исследованное явление, а по сравнению с предметными сопоставлениями в СрМтф — относительно редкое. Как редкость, так и функциональная неизученность приема заставляет обратить особое внимание на него в творчестве такого поэта, как Л. Мартынов. Пример, который имеется в виду, может быть объяснен не только поэтическим строем стихотворения, озаглавленного «Бык воспоминаний» (1972), но и теми событиями футуристической молодости поэта, на которые направлены воспоминания [48].

Зоологическая эмблема заглавия уже в первой строфе оживает как факт того же рода, что и евангельски-памятный *петел* и вполне реальный *дятел*:

Где-то
Крикнул петел,
Дятел застучал,
Что-то им ответил, сонно замычал
В утреннем тумане, высунув язык,
Бык воспоминаний, крутолобый бык.

Но это — не простое олицетворение и не прямолинейная аллегория. С одной стороны, *бык воспоминаний* оказывается и зримо реальным, *крутолобым*, и несколько туманным *быком видений*, а с другой — тут же появляются не только объектно-пассивные *памяти поля* и *луг воспоминаний*, но и орудийно-активный *плуг воспоминаний.* Заглавная метафора получает развитие одновременно и как сказочная метаморфоза, и как вполне реальная картина с четкими пейзажными деталями, динамически взаимодействуют, обрастая крупными и общими планами, и ассоциативно обогащаются оба компонента исходной конструкции; образ последовательно обнаруживает свое внутреннее напряженно-конфликтное содержание:

---

[48] См.: *Мартынов Л.* Воздушные фрегаты. Новеллы. М., 1974.

Это *бык видений.*
Подойду к нему
И без рассуждений за рога возьму:
Мол, хвостом помашем, ухом шевеля,
Да и перепашем *памяти поля.*
Луг воспоминаний
Глухо шелестит,
Плуг воспоминаний по лугу блестит.
Утренние пташки подымают крик,
Но ходить в упряжке не желает бык.

Уже здесь читателю ясно, что воспоминания как объект авторских размышлений оказываются многомерными и выходят далеко за пределы единой зоологической эмблемы. С другой стороны, сама эта эмблема позволяет поэту и показать противоречия внутри некоторого сложного жизненного явления, и автоиронически остранить хозяина воспоминаний, как бы отделив его от них и тем самым — от их объекта. *Бык*, не желающий ходить в упряжке, противопоставляется *трактористам* (которые работают, *сидя у руля*, и орудия которых не обладают свободой воли) как сложный, но объективный *лик Природы* — условному и субъективно пристрастному *лицу эпохи.* Появившиеся во второй строфе *памяти поля,* оказывается, не так просто *перепахать*, здесь бойкая работа *без рассуждений* возможна для **трактора воспоминаний*, но не для сознательного существа, не для поэтически преданного правде искусства **быка-Пегаса.* Надо еще разворошить слежавшиеся *памяти стога*, чистота ее *полей* подобна сомнительным достоинствам *дистиллированной воды*, если вспомнить стихотворение Мартынова «Вода» (1946). Метафорический *чертополох* выступает в последней строфе как антитеза безжизненной чистоте и тонким, почти незаметным контекстуальным обнажением своего морфологического состава в самом деле «полошит чертей», проясняя и слово *петел* первой строфы как символ неизбежного рассеяния *тумана*:

Пусть уж
Трактористы,

Сидя у руля,
Перепашут чисто *памяти поля,*
Чтоб с лицом эпохи слить Природы лик.

А в чертополохе
Водит оком бык...
Бык воспоминаний, выйдя на луга,
Ворошит в тумане *памяти стога.*

Естественно, что проведенный анализ далеко не исчерпал содержания этого стихотворения, а до известной степени упростил его. Но задачей анализа было лишь показать функциональную значимость в тексте заглавной метафоры на фоне той «дискриминации», которой конструкции такого рода подверглись в пародии Вл. Соловьева. Потенции зоологической эмблематики и уровень воплощаемых с ее помощью эстетических достижений стихотворение Мартынова обнаруживает, как кажется, с достаточной ясностью. На что-либо большее, чем комментарий к этим реализуемым в стихотворении потенциям, в частности, на описание сложной амбивалентной природы мартыновской иносказательности, наш краткий анализ, конечно, и не претендует.

Мы оставляем пока без ответа вопрос о том, насколько правомерно интерпретировать конструкцию *бык воспоминаний* и подобные ей как один из типов СрМтф. Ниже мы укажем на возможный путь ее дальнейшего осмысления, который потребует разработки тонкой методики трансформационного анализа, учитывающей как минимум специфику каждого из тропов (или фигур), упоминавшихся в этой главе. Сейчас же приведем еще несколько примеров «эмблематических» и близких им конструкций, чтобы обозначить некоторые переходные случаи — от сочетания в СрМтф конкретного с конкретным к конструкциям типа *бык воспоминаний.*

Сугробов белолобые телята (Б. Ахмадулина, 1969) вполне сопоставимы с шубинским примером и не имеют ничего общего, кроме зоологической метафоры, с «эмблематикой». Компоненты этой СрМтф ближе друг к другу, с точки зрения соразмерности исходных денотатов, чем, скажем, *золотые мечети колен* у той же поэтессы [49]. *Кони | Отчаянных дней* (Светлов, 1927), и *телевиденья быстрые кони* (он же, 1961) уже размывают конкретную

[49] *Синее солнышко взгляда* или *люстры чистая луна* у нее же менее разноразмерны, поскольку имеются в виду, конечно, видимые размеры светил; ср. также суффикс *-ышк*(о). Ср. *Яблоками колен* у Е. Евтушенко.

обозримость предмета сравнения, поскольку речь идет о времени или о такой достаточно сложной системе, как телевидение. Если сделать еще один шаг к *быку воспоминаний*, сняв одновременно требование зоологической метафоры, то мы найдем, например, немало таких фактов, как *вранья холодный дым* (Твардовский, За далью—даль), *в смертной камере одиночества* (Кирсанов, 1970), *об угол сиротства* и *острый остров сиротства* (Б. Ахмадулина, 1969), *горящее вино безумья и чистой логики вода* (Е. Винокуров, 1972), *Трамвай поэзии* (Е. Евтушенко, 1972; заглавие) и *Дворец Поэзии* (В. Шефнер, 1958—66), *шхуна детства* и *простая лодочка любви* (П. Вегин, 1973), *пространства парусина* и *незримая тучка вины* (В. Казанцев, 1974) [50]. Заметим также, что у Мартынова в стихотворении «Воспоминанья» есть и такой, на этот раз не видовой, а родовой «растительный образ»: «〈...〉 Надо мною пышно расцвело | *Всезабвенья мощное растенье* [51].

Наконец, мы попадаем в область собственно аллегорических сопоставлений, примером которых могут служить строчки из «Белой баллады» Ю. Левитанского (1974):

〈...〉 Море Терпенья. Берег Забвенья. Бухта Отчаянья.
Последней Надежды туманные острова [52].

От *быка воспоминаний* эти конструкции отличаются своей статической замкнутостью, сположенностью названий, нагнетаемых поэтом взамен сколько-нибудь самостоятельного развития каждого из них, холодом лунного пейзажа, определенностью и в то же время семантической опустошенностью собственных имен. (Это не просчет поэта, поскольку свою функцию в стихотворении они осуществляют в соответствии с замыслом автора.) Ср. с **островами Надежды* развернутую СрМтф Б. Окуджавы в сб. «Март великодушный» (1967): надежды маленький оркестрик

---

[50] Расставаясь с зоологической метафорикой, укажем еще на любопытный случай полукаламбурной «звериной метафоры». Он содержится в сб. «Приметы» А. Кушнера (1969): «〈...〉 И видно, как давно лежит | На всем *тоски звериной лапа*».

[51] О том, что Мартынов очень сознательно относится к генитивным метафорам, свидетельствуют, в частности, его «Песни скальдов» (сб. «Людские имена», 1969).

[52] Ср. у него же в сб. «Земное небо» (1963): *море Ясности* и *море Спокойствия*.

под управлением любви[53]. Аллегоричность не снимается и в том случае, если подобную конструкцию поэт использует в функции образа сравнения; ср. пример из Я. Смелякова (сб. «Работа и любовь», 1963), относящийся еще к 40-м годам:

Как Башни Терпения, домны
стоят за моею спиной.

Материалы такого рода и прежде всего конструкции типа *бык воспоминаний* показывают, что та схема, которая была предложена в 17.1 и которая опиралась на трансформации СрМтф типа *кровати ржавый тарантас*, недостаточна, так как не охватывает привлеченные нами далее факты. Можно было бы попытаться расширить эту схему путем простого введения в нее таких признаков, как ‘метаморфичность’ и/или ‘персонификация’. Если учесть также возможную функциональную значимость сочетаний типа *бык воспоминаний* в рамках целого произведения, то такой путь представляется перспективным. Трудности, которые предстоит преодолеть на этом пути, в общем сходны с трудностями разграничения так называемого «творительного превращения» и «творительного сравнения» или «творительного метафорического» (см. Кузьмина 1977).

Бык воспоминаний, хотя и с некоторым трудом, все же трансформируется (с потерей метафоричности) в сравнение **воспоминания как бык*; однако союзу *как* (или *словно* и т. п.) хочется предпочесть оборот *в образе* (кого-л.). Привлекая для сравнения пушкинские строки «Воспоминание безмолвно предо мной | Свой длинный развивает свиток», мы обнаружим, что **свиток воспоминания* и *бык воспоминаний* (при всех различиях между ними) допускают за пределами ‘свитка’ и ‘быка’ — каждое — некоторую предметную область ‘воспоминаний’, не покрываемую значениями соответствующих конструкций. Иначе говоря, полного отождествления, целостной метаморфозы не происходит, отношения части и целого, как и в обычных, предметных СрМтф, сохраняются.

В то же время так называемый именительный сравне-

[53] Впрочем, аллегоричность присуща и следующей конструкции из сб. О. Сулейменова «Повторяя в полдень» (1973): «Мне кажется — | с медленной стаей утиной | покинула родину *Птица Спокойствия*».

ния (или метафорического отождествления)[54–55] явно более категоричен, чем генитивные конструкции, специально интересующие нас; его сопоставление со всем кругом конструкций, представленных в 17. 1, было бы столь же правомерно, как и расширение этой схемы за счет конструкций с творительным или эпитетных конструкций. Заниматься всем этим кругом вопросов в работе о поэтике слова (а не о грамматике поэзии) и попытаться теперь же усовершенствовать предложенную выше схему, с учетом изложенных только что соображений, мы лишены возможности. С указанными оговорками представляется допустимым интерпретировать и конструкцию *бык воспоминаний* как подтип СрМтф, хотя понятно, что область, на которую целесообразно распространять тот или иной термин,— это и вопрос соглашения.

Пока же, по-видимому, следует внести коррективы в ориентировочную номенклатуру, которой мы пользовались, обратившись к «зоологическим эмблемам». Слово *эмблема*, пожалуй, в большей степени подходит как квалификация конструкций типа *Башни Терпения, Бухта Отчаяния, Птица Спокойствия.* Круг «звериных метафор» или — шире — «зоологических метафор», возможно, неполностью войдет в область, к которой мы применяем термин СрМтф. *Птица Спокойствия*, если трактовать ее как эмблематическую метаморфозу, окажется вне этой области, но, вероятно, может быть истолкована и как граничный случай, как совпадение СрМтф и метаморфозы.

Не следует ли, впрочем, рассматривать то, что выше мы назвали «эмблематическими» метафорами (*ревности медведь, бык воспоминаний* и под.), в диахроническом плане как воспоминание об оставшемся в прошлом «золотом веке» метаморфоз, а в синхронном — как свернутую, «точечную», хотя и неполную метаморфозу, которая может и сейчас в случае поэтической необходимости (у Маяковского, Мартынова и других поэтов) быть развернутой в текст целого произведения или его отдельных, значительных по объему и значимости композиционных частей? Известно, также, что сравнение в художественном тексте может превратиться в метафору и т. п. Синтагматика тропов связывает сами «тропеические значения» отношениями метаморфоза, «поэтическими трансформациями».

[54–55] Ср. «Люди — лодки» и т. д. и **воспоминания* — (*это*) *бык.*

18.3. СрМтф и стили ПЯ

Модель «приметафорического» употребления родительного приименного («родительного сравнения»), как отмечалось, обычно не фигурирует в грамматиках русского языка. В лексикологических же курсах СрМтф или не вычленяются из прочих иллюстраций индивидуально-стилистических метафор, или вообще, как и другие индивидуально-метафорические преобразования слова, в основном остаются вне привлекаемого к рассмотрению материала[56]. Лишь в толковых словарях, естественно, находят несколько более полное отражение беллетристически-ничейные, устоявшиеся «образные» и «переносные» употребления или полностью фразеологизированные словосочетания, как *лента дороги, стена дождя* и *стена молчания, паутина лжи* и *паутина лести, река жизни* и *река забвения, буря восторгов, огонь сражений* и *огонь желанья, пламя страсти* и *пламя войны, солнце правды, колесо жизни, туман сновидений, волна недовольства, серп луны, червь сомнения* и др. под. (ср. также *море слез* и *море хлебов, облако пыли, реки крови, тучи мух* и т. д.).

Между тем гораздо более широкий круг СрМтф представляет интерес не только с точки зрения «грамматики» поэзии, но и как некоторые лексические формулы, в которых реализуются переносные значения ряда слов и выкристаллизовываются новые переносные значения на базе устойчивых «образных» употреблений. С вариациями форм числа и субъективной оценки здесь можно назвать и другие постоянно метафоризуемые существительные, например: *ветер, дорога, звезда, знамя, игла, колодец, костер, лед, луна* и *месяц, молния, петля, свеча, тропа, трясина, цветок* и др. Многие из них известны в переносных значениях, требующих или не требующих генитива, и общелитературному языку, многие, но далеко не все. ПЯ, и здесь опираясь на литературный, как бы в свою очередь предлагает ему на выбор широкую гамму новых формульных употреблений, развивающихся в рамках индивидуальных поэтических норм, но объединяемых общим направлением семантических словопреобразований. Форму-

---

[56] См., например, Грамматика 1970, Калинин 1966, Шанский 1972. Остается пока без ответа и вопрос, заданный в свое время Потебней (1905 : 270), в какой мере разного рода генитивные метафоры распространены в «народной поэзии».

лы ПЯ, как и другие его средства, обнаруживают диалектику художественной речи: оживление старых формул постоянно и противоречиво переплетается с возникновением новых.

«Незащищенность» от формул, естественная для молодых, вообще говоря, не всегда полностью исчезает и у опытных поэтов. Ср., например, известный блоковский контекст с такой СрМтф, как *в колодези дворов* (А. Богословский, 1975)[57], с одной стороны, и *за столом семи морей* (Б. Окуджава, 1964) — со строчкой *за столом голубого июля* (Б. Примеров, 1974), *зеленые крылья погон* (Б. Окуджава, 1967) — со словами «Нет не сложим мы *крылья армейских погон*» (Н. Доризо, песня «Офицеры запаса») — с другой[58]. Понятно, что даже при полном лексическом совпадении СрМтф могут играть совершенно разную роль в разных произведениях одного и того же и тем более — разных поэтов.

Один и тот же денотат, отражаясь в СрМтф, вызывает у поэтов самые разные ассоциации. *Сугробов белолобые телята* (Б. Ахмадулина) находит параллель в строчках «Блестят сугробов | Груди белые» (Вас. Федоров, 1964)[59]; *знакомой боли маленький горнист* (Б. Ахмадулина) — в *боли четкая стрела* (А. Вознесенский, 1970); ср. также *под колесами жизни своей кочевой* у А. Межирова, *сито жизни* у С. Викулова, *жизни утес* у М. Светлова, *жизни скальп* у Н. Матвеевой, *ветер жизни* у Я. Смелякова, *существованья терпкое вино* у П. Антокольского, *эпохи колесо* и *невменяемой эпохи лабиринт* у А. Вознесенского, *под высоким небом наших дней* у М. Исаковского и ...*с корабля современности* у будетлян; *в перегонном кубе памяти*, заглавие *Переулок памяти* и *в городе памяти* у В. Шефнера (сб. «Запас высоты», 1970); *за прочной стеною забвенья* и *в черный вакуум забвенья* или *в горьковатую дымку забвенья* (там же); *ладья луны* и *луны серебряная ложка* или *яблоко луны* у Ю. Мориц (сб. «Суровой нитью», 1974); *всю тысячу свечей* (и *полновесный*

---

[57] У Блока: (смотреться) *в колодезь двора* (1906). Ср. у Пастернака уже в 10-е годы: *в колодец ее обалделого взгляда.*

[58] Памятное *кольцо твоих рук* (Луконин, 1945) можно сопоставить со словами *рук твоих кольцо* (Окуджава, 1967), *озеро паркета* встречается у Б. Ахмадулиной и Ю. Мориц и т. д.

[59] Отвлекаемся от уникального продолжения этих строк («Иду по ним, | Не сворочу»!).

рубль) стихотворенья у Светлова, в *стакан стихотворенья* у Б. Слуцкого и *стихотворения чудный театр* у Б. Ахмадулиной; *моих слов соловьи* у Б. Ахмадулиной и *топором веселым слова* у Е. Евтушенко; *прощальным платком снегопада* у А. Межирова и *по белой роще снегопада* у Л. Татьяничевой.

Эти сопоставления нетрудно продолжить, особенно, если не стремиться отбирать лишь «чистые» СрМтф. Тогда и *бык воспоминаний* найдет не зоологические параллели у Светлова (*алмазный фонд воспоминаний*), у Н. Тихонова (ср. его перифрастическую СрМтф в стихотворении «Март»: *в памяти, в лесу воспоминаний*) и у многих других поэтов.

Едва ли не для каждого из метафорических компонентов приведенных СрМтф в свою очередь можно построить более или менее крупные гнезда контекстов, в которых одно и то же слово-метафора входит в контакт с разными словами — представителями разных денотативных сфер. Совпадения здесь единичны, но показательны как результаты близких устремлений, как принципиальные сходства. Ограничимся одним примером. Несмотря на функциональные и отчасти лексические различия, три образа могут быть сближены по очевидным основаниям. Это такие СрМтф, как *глаголицу плетней* у Л. Мартынова, *оград колючих рваную строку* у Н. Матвеевой и *затейливой резьбы беззвучные глаголы* у А. Межирова.

В этом относительно редком случае асимметризм межмежду словом и образом хотя и наличествует, но ограничивается почти предельно близкими семантическими и денотативными сферами. Если же мы, отправляясь от ахмадулинской СрМтф *зрелых капель чистые плоды*, попробуем отыскать в нашем материале другие СрМтф, в кото рых *капли* уподобляются иным денотатам, то обнаружим например, у В. Бокова сочетание *топорами капель*. Дистанция между *плодами* и *топорами* весьма значительна, как и в большинстве сопоставлений такого рода, продемонстрированных на предыдущих страницах. Но сочетание *топорами капель* асимметрически связано и с иным случаем. Оно, в частности, указывает на упоминавшуюся СрМтф *топором веселым слова* (Е. Евтушенко). Дистанция между *каплями* и *словом* не менее существенна. Аналогично тому, как мы приводили гнезда СрМтф с одним и тем же неметафорическим компонентом, теперь мы приве-

дем хотя бы несколько гнезд, объединяемых метафорическим компонентом СрМтф, в дополнение к материалам предыдущей и этой главы.

В тусклых зеркальцах прежних дней и *звезды топоров* (Я. Смеляков, 30-е годы) соответствуют сочетаниям *зеркало полной луны* (Б. Примеров) и *звезды разума* (Н. Матвеева), а ранее — строчке Блока *сирени темной* ⟨...⟩ *пятиконечную звезду*; *тонкие свечи роз* (В. Шершеневич) могут быть сопоставлены не только с таким сочетанием, как *свечи лепестков*, но и с такими, как *тоненькие свечечки надежды* (Е. Евтушенко) и *свечи созвездий* (Д. Самойлов)[60]; *пятерня выносливого острова* (Ю. Мориц) — с *пятерни якорей* (Б. Окуджава); *дельфина колесо* (О. Мандельштам) — с *колесо прибоя* (А. Тарковский, 1964) и с преобразованной формулой (поистерся обод) *у колеса судьбы* (Р. Казакова, 1974); есенинский *костер рябины красной* — с *костер войны* (Б. Ручьев), *лозняка желтолистый костер* (Н. Тряпкин), *фламинговой короны пламенеющий костер* (Н. Матвеева) и с *костер волненья* у Блока; *большой звезды мерцающий цветок* (Ю. Мориц) — с *веры ветряный цветок* (С. Кузнецова) и т. п.

Попробуем применить к материалу СрМтф те ориентиры, которые были найдены при анализе паронимической аттракции, выявившем три основных тенденции в отношении к ней,— «будетлянскую», «блоковскую» и «нулевую» (см. Григорьев 1977в). При этом мы учтем и понятие стилей ПЯ, введенное выше, а попутно отдельными избранными примерами проиллюстрируем достижения (впрочем, эстетически не всегда несомненные) некоторых идиостилей в области СрМтф.

«Сложному стилю» ПЯ и — соответственно — «будетлянской» тенденции, хотя и в разной степени и с различными эстетическими результатами, отвечают многие и весьма представительные в общей картине русской советской поэзии идиостили. Примерами здесь может служить творчество Хлебникова, Пастернака, Маяковского, Мандельштама, Есенина, Багрицкого, Шершеневича, Светлова, Л. Мартынова, Б. Слуцкого, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, Н. Матвеевой, Ю. Мориц... Заметим, что, например, Асеев, по признаку паронимии от-

---

[60] Светловское *всю тысячу свечей стихотворенья* имеет в своей основе как будто иное, «электроламповое» значение слова *свеча*.

носящийся к этой тенденции, по признаку СрМтф находится, как кажется, на ее периферии, если не за ее пределами. В то же время Есенин, практически избегавший паронимии, и Шершеневич, тоже лишь изредка обращавшийся к ней (может быть, из-за увлечения диссонансными рифмами), в области СрМтф представлены большим количеством своеобразных экспериментов, у Есенина, как сказано, довольно быстро входящими в спокойное русло, более характерное для «простого стиля» ПЯ.

Вот иллюстрации (как правило, не повторяющие приводившиеся выше примеры) из идиостилей, которые в отношении СрМтф мы относим к «сложному стилю» ПЯ: «О, если б *волосами синих рек* | Мне Азия обвила бы колени ‹...›»; *моей души князь Понятовский; по небу нёба; молитвы тихой колос; по уха бельму; Москвы простыня* (*Хл* V, 32; НП, 31, 198, 212, 164, 168); *булки фонарей и пышки крыш; стальной гладиатор органа; в бассейн вселенной*; «Песок кругом заляпан | Сырыми поцелуями медуз»; *случайности ‹...› огарок; жары нещадная резня; на мятных пряниках подушек; И ковш Приморского бульвара,* | *И спуска каменный черпак; в осиннике снастей; малиновою кровель* (*П* БСБП, 73, 88, 126, 162, 204, 209, 237, 288, 289; РСП, 244); *пули оса; шестидюймовок тупорылые боровы; стодюймовками глоток; крыш корою; под солнц двустволкой; топота потоп; печеные картошки личек; угроз паршой; словарей ‹...› поплавки* (*М* II, 7, 12, 16, 36, 38; РСП, 47, 63, 92, 102, 108); *людских голов бугры; печальный веер прошлых лет; на веере ресниц; на форуме полей и в колоннаде рощи; грядки кресел; губ малина; этот жалкий полумесяц губ; улитки губ людских; стрельчатый лес органа; века могучая веха; в рукав* | *Жаркой шубы сибирских степей* (*ОМ*; см. Кубурлис 1974); *проводов голубая солома; твоих волос стеклянный дым; на лице часов; души сиреневую цветь;* «И клены морщатся ушами длинных веток ‹...›» (*Ес* 1923—1924); *яблок румяные кулаки; ядра апельсинов; рыб чешуйчатые мечи; ворота и обручи медных букв; громкий сухой одуванчик дыма;* «Над колыбелью ржавые евреи | Косых бород скрестили лезвия»; *воспоминаний слабый ветерок* (*Б*, стихотворения «Ночь», «Бессонница», «Трясина» II, «Происхождение», «Трактир»); «‹...› поцелуи, | Звенят, как рифмы наших встреч»; *кегли дней; с черноземных скул небритых пашен; сохою войн; пред икону лица твоего; тропинкой гор-*

ла; клумбы губ; во Францию нашей любви; мылом диких разгулов и скребницей вина (В. Шершеневич, сб. «Итак итог», 1926); «Два океана глаз глубоких, | Два пламени девичьих щек»; *печали каравай; прошлого Охотный ряд; на коромысле переносицы; ручей улыбки; неба тихий океан* (*Св* 1957—1961); *розги гроз; водорослей волокита; седые туши тучевидных масс; сдержанности глетчер; медным привиденьем самовара* (*Март*, сб. «Гиперболы», 1972, с. 44, 49, 183; БСП, 122, 140); *в читальном зале земной тишины; заглавных букв* ‹...› *паруса; над Антарктидой облаков; события мешок* (*Сл*, сб. «Сегодня и вчера», 1963, с. 11, 31, 85, 65)[61].

Переходя к примерам из А. Вознесенского, напомним, что в отношении паронимии его идиостиль — едва ли не самый представительный в поэзии 50—70-х годов. Количественно, вероятно, и СрМтф у него встречаются чаще, чем у подавляющего большинства других известных поэтов — наших современников. Однако потенции разных типов СрМтф используются им пока довольно неравномерно, например, «звериные метафоры» типа *бык воспоминаний* практически отсутствуют. Пожалуй, самая головокружительная из СрМтф у Вознесенского — это четверостишие 1956 г., особенно показательное перспективным сближением заурядно-бытового и космического:

И так же весело и броско,
как те арбузы у ворот,
Земля мотается в авоське
меридианов и широт.

«Несоизмеримость» разного рода характерна и для ряда других его СрМтф, будь это *пельмени* ‹...› *век* и *дерзкая сабля Ангарской плотины* из первых сборников поэта, *факелы бород* (1961—1962), *стартовую площадку узкой улочки Мари-Роз* (1962—1963), *в лабораториях ушей*

---

[61] В сб. «Годовая стрелка» (1971) Б. Слуцкий утверждал: «Как к медсестринской гимнастерке брошка, | метафора к моей строке нейдет» (с. 92). Между тем, хотя нельзя сказать, что СрМтф у поэта изобилуют, все же и здесь они обычны: *в барабан причинности* (86); *шестеренка* ‹...› *снежинки* (132); *чаем дум своих невеселых* (152); *пила зеленых сосен* (157) и др. Они в меньшей мере характерны для сб. «Работа» (1964).— В новом сб. «Доброта дня» (1973) есть такая незаурядная СрМтф: «Главные мысли, | как гости почетные, | в красном углу | красной строки» (27).

(1963—1964), или *сковородку Земли* и *штангу ушей* в сб. «Тень звука» (1970), или, наконец, *на черством ломтике пьедестала* в сб. «Взгляд» (1972), где можно отметить и такие СрМтф, как *малахитовых колонн | штаны зеленые вельветовые* или *в хрустальном шаре прыгалок*.

Идиостиль Е. Евтушенко изобилует СрМтф. Если ограничиться примерами из одного только сб. «Поющая дамба» (1972), то здесь наряду с такими конкретными сопоставлениями, как *вся в красных лампочках плодов* (о хурме), *с трехлинейкой гитары* и *могучие локаторы ушей* [о слоне], обращают на себя внимание довольно многочисленные СрМтф с отвлеченными неметафорическими компонентами: *правды хлеб*; *на блесну краснобайства* [62], *набат молчанья* и даже *хитрохвостую душную шубу боярства*.

Аналогичную тенденцию обнаруживает и идиостиль Б. Ахмадулиной, который широко представлен выше самыми разнообразными примерами и который мы оставляем без дальнейших иллюстраций. Подчеркнем только, что для поэтессы характерны сочетания типа *острый остров* (или *об угол*) *сиротства* и *в аллеи старины* не в меньшей степени, чем сопоставления в СрМтф конкретных существительных типа *двух глаз огромные соцветья*.

Н. Матвеева, как и многие другие поэты, отдельными особенностями идиостилей тяготеющие к «сложному стилю» ПЯ, нередко паронимически скрепляет свои СрМтф. Характерно в этом отношении четверостишие из сб. «Кораблик»:

Ночь. Молчанье. Только дверь снаружи
Напрягает раму и трещит,
Листовою сталью лютой стужи
Облицованная, словно щит.

Ср. также *дубовые кубышки | На вздоре упирающихся лбов* (сб. «Лирика», 1961); *древней руны руно золотое; с черными копьями копоти; с наструганной треской | Сухих цветов; меченосный окорок руки* (сб. «Душа вещей», 1966) и «〈...〉 Что за облачко в небе витает, | Окруженное стражей стрижей?» (сб. «Ласточкина школа», 1973).

---

[62] Эта СрМтф связана, очевидно, с присутствующей в сборнике — в другом стихотворении — конструкцией иного типа: *на удочку богатства.*

Из сопоставлений конкретных денотатов любопытны у Н. Матвеевой, например, такие: *под крышкой шляпы; оскаленный гребень прилива*[63]; *пломбы уголек* (сб. «Лирика»); *электрический толчок змеиного укуса; плоские ступени длинных волн* (сб. «Кораблик»); *струны дорог, натянутые до звона; вожжи длинных трав;* «Уже закатным облачком хвоста | Свой синий след лисица замела»; *брешь дупла* (сб. «Душа вещей»); *Забытый, | В грядку забитый | колышек алой морковки*[64] (сб. «Ласточкина школа»).— Они перемежаются такими СрМтф, как *хороводы испарений; исследованья лом; под сорною травою | Несбыточного; в бессмертия странной стране;* «Из прутьев свежести, из тайны и огня | Дневные тени птиц плетут корзину Дня», чтобы взять из четырех сборников поэтессы лишь по одному примеру сочетания конкретного и (более или менее) отвлеченного.

Если собрать вместе все СрМтф, встречающиеся у Ю. Мориц, то, условно говоря, в расчете на одно стихотворение их, возможно, окажется больше, чем даже у Вознесенского. Установка ее идиостиля на «сложный стиль» ПЯ не вызывает сомнений. От сб. «Мыс Желания» (1961; эмблематический топоним вынесен в заглавие!) до сб. «Суровой нитью» (1974) сближения разнообразных «далековатых понятий» нарастают, увеличивается и сама мера их разнообразия. В первом сборнике преобладают СрМтф «бунинского» или «шубинского» типов: *над красной елочкой костра; юрты кожаный колпак; кубик кибитки* (с паронимией); *моря таинственный кубок;* (свалялось) *снега одеяло; большой звезды пылающий цветок; пыли верблюжий пух; барака граненая призма* и др. под.[65] Но среди полуформульных сочетаний (типа *пламя вьюг*) обнаруживаются и вполне оригинальные, хотя иногда, может быть, тоже чуть нарочитые СрМтф типа *снега сладостный табак; жизни драгоценное седло;* «〈...〉 И лег-

---

[63] Ср. *колесо прибоя* у А. Тарковского (1964) и *волны накатное бревно* у А. Вознесенского («Пасата», 1972).

[64] Напомним светловское *указательный палец моркови* (1930).

[65] Ср. там же «Их [пуль] ягоды волчьи | Глотает бедняга» (о гагаре), где притяжательность местоимения *их* скрывает «глубинную» СрМтф: **волчьи ягоды пуль*. См. 17.2. У К. Ваншенкина, редко прибегающего к СрМтф, в стихотворении «Воспоминания» (1964) заглавное слово замещается в аналогичной конструкции: *их оккупационные войска.*

комысленных частушек | Морковки сладкие хрустят»; *фабрика времени* и *из берлоги времен.*

В сб. «Лоза» (1970) те же тенденции могут быть проиллюстрированы такими более или менее рискованными СрМтф, как *над чистилищем залива*, с одной стороны (с предпочтением не конкретно-наглядной, а культурно-исторической реалии этического плана в метафоризуемом компоненте), и *озноба огромный, чугунный утюг* — с другой. Ср. в сб. «Суровой нитью»: 1) *юбок стружки; над золотой скорлупкой колыбели; озера лазурное яйцо* и *созвездий медный купорос; багровый кустарник заката; мороза пожар;* 2) (его [Кентавра]) *бессмертья центрифуга* (!); *в пряже вымыслов* и *образа обруч недвижный.*

Более уравновешенны и «спокойны» СрМтф в идиостиле В. Шефнера, который может характеризовать связи между «сложным» и «простым» стилями ПЯ. Впечатляющие *насосы жадные корней* (1959), хотя и могут быть сопоставлены со СрМтф *ветра помпа* у Маяковского (см. Опыт 1973 : 339; ср. Михайлов 1973 : 337), отражают и иную эпоху в развитии ПЯ, и «неавангардистскую» тенденцию в поэзии наших дней. Наглядные сопоставления типа «⟨...⟩ осенних паутинок | Ленту финишную рву» или «И под зеленой черепицей | Листвы, шумящей в высоте ⟨...⟩» вполне органически сочетаются в сб. «Своды» (1967) со СрМтф типа *мелкой зависти плесень; цепкой зависти полову; закрома души своей; в потаенный чулан тишины* и *хлеб воспоминаний.*

Творческое использование всего богатства, накопленного ПЯ, без рискованных экспериментов, направленных на выявление его почти совсем не изведанных потенций, но и без очевидной дискриминации какой-то части обнаружившихся богатств ПЯ, без явно выраженной идиосинкразии или осторожности в отношении к паронимии или к СрМтф и делает идиостиль Шефнера столь показательным, гармонически и достаточно свободно сочетающим достижения и определенные преимущества как «будетлянской», так и «классической» («блоковской») тенденций[66]. В той или иной мере такого рода сочетание тенденций можно обнаружить почти у любого из лучших наших поэтов, однако при общности метода и ряде

[66] Понятно, как уже говорилось, что преимущества всегда связаны и с известными неудобствами, ограничениями, слабостями.

стилевых сходств, например, идиостили Вознесенского и Межирова явно разнонаправленны. Идиостиль Шефнера по признаку СрМтф (и в еще большей степени — по паронимии) занимает не просто некое промежуточное место между ними, а определяется тяготением к «будетлянской» тенденции и к «сложному» стилю ПЯ. (По другим признакам идиостиль Межирова, конечно, может сближаться со «сложным стилем» ПЯ в большей степени, чем идиостиль Шефнера; это требует, однако, специального исследования.)

В сб. «Запас высоты» (1970) СрМтф — много. Приведем несколько примеров уже безо всякой дифференциации; читатель сам легко обнаружит и творческие переклички Шефнера с контекстами Мартынова и других поэтов более «сложного стиля», цитировавшимися выше, и паронимическую свободу шефнеровских СрМтф, и интерес поэта к космосу и к полуэмблематическим представлениям отвлеченных понятий, и афористическую меткость отдельных сопоставлений: *кругов спасательных нули; пространства прозрачная льдинка;* «〈...〉 И с галерки галактик далеких | Нас никто не окликнет вовек»; *в несгораемом сейфе души; в неведомых дней водоем; паутиной поучений; полустанки дней; по лезвию всегдашнего сегодня*; «〈...〉 Былого уютный дворец | Из тысячи воспоминаний | Построен тобой наконец»; *под ветром надежд и скорбей;* «〈...〉 И из матово-черного дула тоннеля | Поезда вылетают в дыму, как снаряды».

Следует обратить особое внимание на случай сочетания в одном двустишии полуформульной СрМтф с «компенсирующей» эпитетной конструкцией, легко трансформируемой без потери метафорического смысла: «〈...〉 И вдруг блеснет огонь прозренья | В дифирамбической золе»[67]. Другая СрМтф любопытна и своим более широ-

---

[67] Трансформация * *зола дифирамба* (*-ов*) показывает, между прочим, что схема отношений между тропами (см. 17.1; ср. 18.0) и ее обсуждение в 18.2 нуждаются в дальнейшем расширении за счет подобных метафорических эпитетов (ср. Корольков 1968 : 55). При этом все-таки останутся, как кажется, незыблемыми особые качества «гибкости», присущие СрМтф, поскольку их трансформации в конструкции с эпитетом затруднены уже ограничениями в отсубстантивной деривации, а также специфической гаммой значений качественных и относительных прилагательных в сочетании с существительными.

ким контекстом, вводящим мотив «укрощения слов» (с очевидными сходствами и различиями по отношению к мартыновскому *быку воспоминаний*):

В душе зарождается песня,
Но будущей песни слова
Пасутся, как дикие кони,
На пестром лугу бытия.

В стихотворении В. Шефнера «На Невском» (см. «Юность», 1973, № 7, с. 27; ср. стихотворение Вс. Рождественского «Кораблик Адмиралтейской иглы») обнаруживается четверостишие, которое хорошо представляет интересующие нас особенности его поэтики и в котором заключительная СрМтф может рассматриваться и как эпитетная (в широком смысле) конструкция, связанная с реальной ленинградской эмблемой:

И снова — в иное, в иное;
Над зыбью привычных забот,
Над сказочною глубиною
Кораблик надежды плывет.

Выше были приведены отдельные примеры СрМтф из творчества А. Межирова. Тем не менее в целом его идиостиль характеризуется относительно незначительным интересом к тем возможностям, которые предоставляет поэту это выразительное средство ПЯ. Поэтому есть основание отнести идиостиль Межирова — по признаку СрМтф — к «простому стилю» ПЯ. В то же время едва ли не каждое обращение поэта к СрМтф точно выверено — особенно в последних сборниках. Мы процитируем еще лишь одно четверостишие (из «Монолога нравоучительного»), в котором СрМтф сближает паронимы (впрочем, ощутимо однокорневые), у Межирова тоже не получающие, как правило, значительной функциональной нагрузки, но здесь подчеркиваемые и сближением слов *блат* и *балет*:

Первых сплетен осклизлые плети
Над твоей нерешенной судьбой:
Говорят, что по блату в балете
Может сделать карьеру любой.

Даже конкретно-наглядные сопоставления, как *раскаленного сала обмылок*, или «Над городом Галактиона | Луны бутылочное дно», у Межирова встречаются сравнительно редко. Показательно, может быть, и то, что такую формулу, как *колодезь двора*, Межиров преобразует, распространяя ее эпитетом, в сравнительную конструкцию: «Ваш двор как перевернутый колодезь, | На дне колодца — небо как вода» («Февраль»).

Сказанное о Межирове в значительной степени приложимо и к сб. Е. Винокурова «Метафоры» (1972). Поэт, правда, признается, в своей пока еще не очень явно выраженной страсти к «ужасу виража», на котором «безмерная гипербола | Нам подымает волоса», в интересе к *тропе безудержья*, в том что и ему был ведом «смысл блистательный метафор». Но, например, СрМтф в этом сборнике так мало, что нам остается только процитировать в более полном виде винокуровский афоризм:

〈...〉 Перемешались навсегда
Горящее вино безумья
И чистой логики вода.

Больше того, из нового сб. «Контрасты» (1975) не видно, чтобы поэт сделал в направлении СрМтф хотя бы один шаг по «тропе безудержья»: СрМтф в этом сборнике практически отсутствуют. В сб. «Она» (1977) — примерно та же картина: *в дремучий лес воспоминаний; узелочки почек*; *ковшиком ладоней* — это почти все, что в этом отношении представляет некоторый интерес. Между тем интерес к «ужасу виража», очевидно, подавляется у Винокурова привычкой к «ужасу простоты», пусть поэт и сознает, что «ужасней простоты | Нет ничего на этом свете» (с. 38). «Простота» нередко пробуксовывает (как, конечно, и «сложность»): *подглазий дряблые мешки* (с. 32) ничего не добавляют по существу к общеязыковым *мешкам под глазами*, а *кирпичный колодец двора* (с. 70) и *в колодце двора* (с. 140) — хорошо знакомые нам формулы с почтенным стажем. Учтем, конечно, что, как — паронимически! — пишет поэт, *тропа терпения терниста* (с. 85).

Этой метафорой можно было бы закончить наш краткий обзор отношения к СрМтф различных идиостилей. Но имеющиеся в нашем распоряжении две параллели между «сложным» и «беллетристическим» стилями ПЯ,

вероятно, будут небесполезны как иллюстрация распространения приема СрМтф на идиостиль, в последнее время захватываемый и паронимией [68].

«Головокружительные» сравнения Земли с авоськой и сковородкой у Вознесенского соответствуют, казалось бы, еще более несоразмерной СрМтф у Е. Долматовского:

Опять от пульса времени зависим
Земного шара шарик кровяной...

Однако за сходством скрываются существенные различия. Так, компоненты СрМтф — *шар* и *шарик* — здесь представлены словами даже не просто одного корня, а связанными отношениями прямой деривации. Любопытно, что не метафорическим, а реальным сопоставлением объемов именно этих представителей макро- и микромира интересовался не кто иной, как Хлебников.

Второй пример интересен тем, что как бы противопоставляет несколько вычурному образу у поэта, работающего — по некоторым установкам — в «сложном стиле» ПЯ, легко воспринимаемый читателем образ, связанный с хорошо известной из других произведений Долматовского историей Метростроя, и тем самым демонстрирует немалые преимущества, которыми обладает (при всех его недостатках) и «беллетристический стиль» ПЯ. Мы имеем в виду, с одной стороны, СрМтф Евтушенко: «〈...〉 и строчки из *туннеля глотки* шли, | как поезда, заваленные звоном» («Звон Земли»; «Юность», 1975, № 6, с. 38),— а с другой — совсем непретенциозные строчки Долматовского:

В мерцающем тоннеле самолета
В ночную смену заступаю я.

Но чтобы можно было создать с помощью СрМтф афористическую строчку типа *Кружева холопства на баранах гостеприимства* (см. *Хл* V, 250), несомненно, необходим был выход далеко за пределы обжитых стилей ПЯ 10-х годов, в рискованную и мстительную, но благодарную область «сложного стиля».

---

[68] В цитируемом ниже произведении «Руки Гевары» (Лит. газ., 4 окт. 1972 г.) есть и такой бесспорный, хрестоматийно-ясный пример: «В наемной *своре* вспыхивает *свара*».

Глава VI

ПАРОНИМИЧЕСКАЯ АТТРАКЦИЯ[1]

§19. ПАРОНИМИЧЕСКИЙ «ВЗРЫВ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в. И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ ДЛЯ ПЯ И ЕГО ТЕОРИИ

19.0. Вводные замечания. Историография проблемы

В истории поэзии бывают удивительные пересечения с наукой о ней. К 1909 г. Ф. де Соссюр, после нескольких лет усиленных занятий анаграммами в поэзии на древних индоевропейских языках, почти разуверился в том, что занимавший его объект — истинный, что поэты древности сознательно использовали прием подбора слов текста в зависимости от звукового состава ключевого слова (см. Иванов 1976 : 251—267). Как большой ученый, Соссюр не опубликовал свой труд, доказательность которого осталась проблематичной для самого автора. (К сожалению, даже гипотеза эта стала известной лишь спустя несколько десятилетий)[2]. Но как раз в 1908 г., на другом конце Европы, состоялся поэтический дебют Хлебникова, с именем которого в русской поэзии связано интенсивное распространение особого типа анаграмматических построений — различных способов паронимической аттракции[3].

Когда сейчас лингвист анализирует почти рядовые — в некотором смысле — для современной русской поэзии строчки типа «В наемной *своре* вспыхивает *свара*» (Е. Долматовский) и «В солдатском сердце *замер зуммер*» (М. Дудин) или более редкие случаи «паронимических композитов», например, «*Баклажаны бока отлежали*»

---

[1] Две значительные по объему публикации Григорьев 1975в и 1977в позволяют в этой главе не останавливаться на ряде вопросов, подробно освещенных там, и ограничить иллюстративный материал. О роли паронимии в языке см. Критенко 1974.

[2] См. в этой связи Нава 1968.

[3] Параллель между Соссюром и Хлебниковым см. и в работе Якобсон 1971. Параллель (тоже специально анаграмматическую) между Соссюром и Малларме подробно анализировал Вундерли 1972 : 141—150 (эта работа — фундаментальный комментарий к соссюровским анаграмматическим идеям,— к сожалению, не использует опыт русской филологии и поэзии).

(Н. Матвеева), приходит и такая мысль: опубликуй Соссюр эти свои материалы и сомнения еще при жизни — и, может быть, уже в конце 10-х годов О. М. Брик, В. М. Жирмунский или другой отечественный филолог обратил бы внимание не только на традиционные звуковые повторы, а лингвистика в наши дни менее заметно отставала бы от живых процессов в поэтической мысли и слове.

Интерес ЛП к поэтической древности вполне актуален и способен повлиять как на общую филологическую теорию, так и на «стилевую политику» и «языковую критику», поскольку условная синхрония современного ПЯ в скрытом или явном виде, в свернутой или распространенной форме, в преобразованном или почти неизменном качестве всегда содержит в себе, пусть функционально и идеологически переосмысленный, но уже пройденный этим ПЯ путь исторического развития. То, что «открытия повторяются», что парономасия, например, принадлежит к кругу давно известных риторике и поэтике приемов, нисколько не мешает ни очередному обогащению приема в новую литературную эпоху, ни конкретным эстетическим достижениям идиостиля, исповедующего или отрицающего данный прием («плюс- и минус-приемы»). Позиция филолога или критика, провозглашающих «это уже было!», видящих в новациях ПЯ лишь эпигонство и отказывающих эксперименту в праве на одну из самых глубинных традиций искусства и науки, а себе — в интересе к нему, была бы недостойна исследователя и участника процессов развития культуры.

Литературоведение по существу или не замечает паронимической аттракции, или не спешит ввести ее в круг объектов исследования[4]. Классическая лингвистика

[4] См. Поспелов 1974; Гончаров 1973; СЛТ 1974 : 88—89, хотя в рамках «Техники стиха» этот прием давно фиксируется (см. Шенгели 1960). В словаре Ахманова 1969 термины *паронимическая аттракция, парономазия* (анноминация) и *этимология народная* даны не в приложении (сост. В. Ф. Беляев), а в основной части (см. с. 313 и 529), но первый и третий из этих терминов прямолинейно синонимизированы. Термин Якобсона *поэтическая этимология* (см. Винокур 1929 : 311; ср. *статическая этимология* — Фонадь 1965 : 102 со ссылкой на Якобсона) и термины *звукообраз* и *звуковая метафора* (см. Белый 1917 : 187 и Тынянов 1965 : 149) в указанных словарях отсутствуют. Несколько лучше обстоит дело в словаре Квятковский 1961, но см. Григорьев 1975в (сн. 3). Тридцать лет назад в учебнике Реформат-

до последнего десятилетия тоже не командировала в это «дикое поле» ни семантиков, ни фонологов. Необходимо в этой связи признать, что и отечественная ЛП в свое время недооценила такие работы, как «Звуковые повторы» (Брик 1919) и «Проблема стихотворного языка» (Тынянов 1965; см. особенно с. 147—156), а также отдельные наблюдения над особенностями языка Хлебникова уже в работе «Новейшая русская поэзия» (Якобсон 1921 : 45 и след.; ср. Якобсон 1960, 1965, 1971, 1973), значимые для исследования особой поэтической семантизации, которой так часто теперь подвергаются близкозвучные слова в стихотворной речи.

Как известно и как не раз увидим ниже, для паронимии существенна коллизия между фонетикой и орфографией. Между тем исследователи считают симптоматичным, что лингвистика по меньшей мере до 40-х годов обнаруживала очень мало понимания письменного языка как до известной степени самостоятельно развивающейся системы (см. Вахек 1973 : 9 и др.).

Понадобилась публикация материалов соссюровского архива (см. литературу в работах Иванов 1976; Старобинский 1971; Вундерли 1972; Дюкро и Тодоров 1972; Иванов 1972) [5], чтобы различного рода анаграмматические построения стали полноправным предметом языковедческого анализа (см. Бареш 1976 — анаграммы в английской литературе Средних веков [6]; Ветцель 1968 — звуковые образы в поэзии Тракля; Гиро 1967 — гл. IV; особенно — Иванов 1972 и мн. др.). Это внимание несомненно связано и с тем, что в отношении текста была более глубоко осознана недостаточность описания имманентной организации его отдельных уровней, что в явном виде была сформулирована задача изучать художественный текст во

ский 1947 : 33 слово *пароним* появлялось со значением, близким к значению ‘квазисиноним’; именно это значение получило в последние годы особую популярность в ортологической литературе (см. Вишнякова 1974).

[5] Ср. куда более бедную литературу, которая могла быть указана в комментариях к работе Выготский 1965 : 361 (поучительно сравнить 2-ое издание этой книги. М., 1968). В общем труде Панов 1967 паронимия и звуковые повторы, к сожалению, оставлены вне рассмотрения.

[6] Ср. лишь отдельные случаи анализа анаграмм при обращении к литературе Нового времени в предшествующие десятилетия. Примером может служить анализ слова silent в сонете Китса (см. Линч 1953).

всех связях между его разноуровневыми структурами (см. Иванов и др. 1973 : 30).

В то же время чаще всего без видимого влияния соссюровских идей или работ Брика и Якобсона продолжалась — в отечественной традиции — серия конкретных попыток так или иначе описать некоторые факты взаимодействия по-разному понимаемых паронимов, паронимической аттракции или связи звука и смысла под самыми разными углами зрения. Не претендуя на исчерпывающий охват относящихся сюда работ, назовем хотя бы следующие: Баевский 1976[7]; Гельгардт 1956; Гербстман 1968; Евграфова 1973; Кононова 1974а; Кузнецова 1976; Литвин 1975; Невзглядова 1968—1971; Норман 1973; Опыт 1973, Радзиховская 1973; Самохвалова 1974; Седых 1973; Федотов 1976; Ханпира 1972 : 279—284; Шаламов 1976[8]; Шмелев 1973; Щепин 1965. К ним примыкает группа работ, отличающихся своими установками культурно-речевого характера (в том числе ряд словарей): Бельчиков и Панюшева 1968; Вишнякова 1974; Голуб 1976; Колесников 1971.

Если мы соотнесем эти работы с работой О. М. Брика, то обнаружим возросшее внимание именно к исследованию связей между звуковыми повторами и их смысловыми функциями в тексте. Уже в статье Иванов 1930 легко заметить почти «соссюровский» подход к звукообразам Пушкина. Анализ некоторых звукообразов у Маяковского подтвердил важное значение для его идиостиля так называемой «поэтической этимологии», которая, по не совсем удачному выражению исследователя, «играя на случайном звуковом сходстве слов, наводит на мысль о их мнимом (!) родстве по корню» (Фаворин 1937 : 99; см. также развитие этих наблюдений в работе Ханпира 1972 : 280 и след.)[9].

Помимо всего прочего перечисленные выше работы 60—70-х годов характеризовало в целом более настойчивое обращение к фактам современного ПЯ. Ре-

---

[7] См. также Баевский и Кошелев 1975, где предпринята попытка статистическим путем проверить гипотезу Соссюра.

[8] См. об этой работе Гиндин 1976 и Шрейдер 1976. Собственно паронимический аспект в поэтических рассуждениях В. Т. Шаламова и конкретную историю русской поэзии в XX в. эти комментарии, к сожалению, почти не затрагивают.

[9] Ср. также существенные наблюдения в работе Харджиев и Тренин 1970 : 222—227.

цензируя в 1919 г. два первых сборника по теории ПЯ, объединенных названием «Поэтика», В. М. Жирмунский отметил, оценивая статью Брика, «чрезвычайно важное открытие звуковых повторов» и приветствовал интерес авторов (среди которых были Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский) к звуковой стороне стиха, «столь плодотворный по своим результатам» (Жирмунский 1928 : 342; см. там же позднейшее примечание автора). Но работа Брика строилась исключительно на материале поэзии XIX в., в основном — его первой половины. Ни он сам, ни его рецензент не обратили тогда же внимания на новые семантические и собственно художественные функции звуковых повторов в современной поэзии. Этот факт нуждается в объяснении.

Для В. М. Жирмунского, возможно, некоторым препятствием послужило то предпочтение, которое он отдавал поэзии акмеистов перед «будетлянами». Даже у Мандельштама, на которого в отношении паронимической аттракции сильно повлиял Хлебников (как и в некоторых других важных аспектах ПЯ), то, что сейчас называют «анаграмматическими построениями», появляется не сразу, а главным образом начиная с 20-х годов[10]. Тем более уводило исследователей от фактов функционального преобразования звуковых повторов творчество Ахматовой, для которой паронимическая аттракция никогда не была особо значимым в ее идиостиле художественным приемом.

Еще труднее объяснить исследовательскую позицию Брика. Ведь он сам выделил в кругу проанализированных им звуковых повторов несколько «звукообразных повторений» типа *темно — туман, клонить — колени*, а также *плач — печаль, гусли — глас*(*голос*)[11]. Почему же и он не соотнес свои наблюдения с художественной практикой столь близких ему «будетлян», если не Хлебникова, то Маяковского, если не в этой своей работе, то хотя бы

[10] Ср., впрочем, и в стихотворении 1919 г. «В хрустальном омуте какая крутизна!..» сопоставление сочетаний «*хрусталь* высоких нот» и «с *христианских* гор» (в соседних строчках). К 1920 г. относится строчка *Невероятные свои варьянты* («Феодосия»).

[11] Все эти и другие подобные сложившиеся «формульные» сближения (или еще только становящиеся устойчивыми; это требует специального исследования) в целом почти не использовались поэтами первой половины XIX в. в той функции, которая стала доминирующей у «будетлян», а опробовали которую уже старшие символисты, Блок и некоторые другие поэты на стыке веков.

позднее, уже после некролога «В. В. Хлебников», в котором Маяковский четко противопоставил поэтическую норму Хлебникова поэтической норме Бальмонта как раз по признаку семантизации звуковых повторов?[12] Почему он довольствовался общей догадкой, остановившись перед наиболее существенным, как сейчас кажется, в его материалах: «Построение образов по принципу формального сочетания (близкозвучных слов.— *В. Г.*), по-видимому, также существует. 〈...〉 Однако эта область поэтического творчества еще настолько мало исследована, что приходится пока воздержаться от широких обобщений» (Брик 1919 : 97, ср. с. 76—79)?

Можно — в общей форме — дать несколько, недостаточных тем не менее, ответов на эти вопросы. Несомненно, прав был поэт, утверждая: «Большое видится на расстояньи». Но Маяковский уже в 1922 г. осознал (если не теоретически, то заостренно-полемически) то новое в этой области, что принесло в поэзию его собственное творчество и творчество Хлебникова. Блок еще в 1911 г. отмечал, что «Бальмонт и вслед за ним многие современники *вульгаризировали* аллитерацию» (цит. по Харджиев и Тренин 1970 : 223; курсив Блока). А замечание Хлебникова в его письме к А. Е. Крученых, относящемся к началу 1913 г. (*Хл* V, 298), о том, что в русской поэзии «созвучия имеют арабский корень», обобщало и практику «будетлян», что называется, по горячим следам (ср. глубокую догадку: «аллитерация — понятие морфологическое» — Белый 1917 : 179).

Эти факты подсказывают и другой ответ. Академическая филология не накопила еще опыта оперативного анализа и осмысления процессов в развитии современного ПЯ[13], очень слабо осознавалась необходимость разработать торетические основы актуальной «языковой критики» (но ср. Винокур 1929), редкими оставались и квалифицированные обзоры типа замечательного «Промежутка» (1924; см. Тынянов 1977 : 168—195). Критика ОПОЯЗа — в обоих смыслах этого словосочетания — не

[12] См. об этом Григорьев 1975в и 1977в.

[13] И вне ее острые характеристики, содержащиеся, скажем, в работе «Творчество и критика» (Иванов-Разумник 1922), при всей меткости отдельных наблюдений, не опирались на анализ ПЯ в специфике его развития. Ср. также участие Р. Ф. Брандта в сб. Критика 1916.

привела здесь к принципиальной переориентации ЛП и филологии в целом, так что лингвисты и литературоведы, можно сказать, все еще «воздерживаются от широких обобщений» в этой области.

Наконец, следует обратить внимание и на те последствия, к которым привело существенное расширение предмета традиционных филологических исследований именно в первые десятилетия нашего века (см. выше, главу I). Эта все еще расширяющаяся «филологическая вселенная» (прежде всего — лингвистическая) выявила столько новых объектов и новых стыков между известными, казалось бы, областями, что тот же Брик, например, предпочел вскоре обратиться к проблеме взаимоотношений между ритмом и синтаксисом, а не развивать свою работу о звуковых повторах (см. Леонтьев 1968). В целом «нормативная точка зрения» на однокорневую «паронимию» до сих пор подчиняет «объективную точку зрения» на «парономасию».

Повторим, что эти ответы, очевидно, недостаточны. Тем не менее они позволяют отметить и значительную группу исследований в области «звукового символизма», которые в последние годы были обобщены в работах Левицкий 1973 и Журавлев 1974, но, естественно, будут продолжаться и независимо от отдельных соприкосновений с занимающей нас проблематикой паронимической аттракции [14]. Даже полемика между московской и ленинградской фонологическими школами должна быть учтена в том широком контексте, в котором реально существует, развивается и осмысляется сейчас паронимическая аттракция, например, спор по поводу так называемых «минимальных пар», которые получили характерное название «квазиомонимов» (см. Зиндер 1970). А это в свою очередь

[14] Существенны, в частности, как увидим далее, такие понятия, используемые в этом психолингвистическом направлении исследований, как «звукобуквенный психический образ» и «звукобуквы» (Журавлев 1974: 36 и 99), утверждение, что аллитерации поэты всегда строят с учетом не только звуков, но и букв (с. 99), а также форма термина «квазислова», значение которого относится лишь к единицам, специально сконструированным экспериментатором (с. 118). Показателен устанавливаемый психолингвистами — в случае корреляции в языке между фонетическими и семантическими связями слов — «закон семантического сближения фонетически подобных слов» (Быстрова и Левицкий 1973 : 598).

прямо или косвенно указывает на проблему рифмы (см., например, Жирмунский 1975; Самойлов 1970 и 1973; материалы и литературу в сб. Славянская поэтика 1973), которая была и остается доминирующим филологическим объектом среди звуковых повторов, оттягивая на себя едва ли не основные стиховедческие силы, но пока слабо связывается с проблематикой «звукообразов».

Нет необходимости приводить многочисленные свидетельства постепенного осознания того, что «проблема о значении эвфонических конструкций почти совсем не разработана в теоретической поэтике» (Никитина и Шувалов 1926 : 107), и продолжающихся колебаний: кто же в конце концов — литературовед или лингвист должен повести этого коня в «стойло филологии» (ср. Виноградов 1972 : 324—325 [15] и предисловие М. Полякова — с. 31—32)? Характерен в какой-то мере и комментарий лингвиста к ответам П. Валери и А. Мейе на вопрос Л. Кледа о правомерности поэта по-своему осмысливать фоно-морфологическое членение слова (Будагов 1967 : 103—105) — комментарий, оставляющий неясным, имел ли все-таки поэт право, с точки зрения лингвистики (и, может быть, ЛП), членить в стихе некоторое слово по-своему, вопреки исторической и современной грамматике литературного языка.

Между тем естественно-положительный ответ вытекает хотя бы из многочисленных бытовых и полемических шуток 10-х годов типа *Семен просеменил в просеминарий* (о С. А. Венгерове; см. Эйхенбаум 1929 : 38) [16] или «Мы не *развенчиваем* старое искусство, мы его *развинчиваем* для анализа» [17]. Опоязовцы-литературоведы, даже специально занимаясь вопросом о звуках и звуковых повторах в стихе, в ранних своих работах все же чаще всего

---

[15] И. Виноградов приводит здесь свои наблюдения над строчками Асеева («Со сталелитейного стали лететь») и Пастернака («〈...〉 плеснув, уплывает звоночек | Сплошным извиненьем 〈...〉»), комментируя: «Звуковой комплекс *звоночек* — звн — повторяется в слове *извиненьем* не только звуковым, но как бы и смысловым отзвуком».

[16] Ср. там же, с. 17 сопоставление ВРУ (Воронежское реальное училище) — ЛГУ.

[17] Как «говорили в ОПОЯЗе» (по словам В. Шкловского в кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, с. 54). Ср. там же СрМтф *в могилу ссылки* (с. 56). Каламбур о Венгерове приводится и в «Египетской марке» Мандельштама.

останавливались перед вопросом: «Надо найти смысл этих повторов — но где его искать?» (Эйхенбаум 1924 : 202) [18]. Позднее, после работы Тынянов и Якобсон 1928, когда понятие системы ПЯ получило, казалось бы, новый и мощный импульс, занятия «звуковыми метафорами», «звукообразами» по существу прекращаются, поскольку в филологии надолго восторжествовала та точка зрения, что язык в его «эстетической функции» не может быть предметом поэтики, почему для поэтики 30-х годов в целом и был характерен «резкий отход от лингвистических и стилистических проблем» (см. и ср. Кожинов 1967 : 436 и 438) [19]. Однако и в ПЛК паронимическая аттракция не привлекла к себе того внимания, которого она заслуживает.

Вообще методы структурной лингвистики и семиотические идеи сами по себе сравнительно слабо затронули исследование «звукообразов». С некоторым удивлением будущий исследователь истории ЛП обнаружит у видного ученого в 1947 г. оправдание того, что не только звукоподражание, но и звуковая метафора в ПЯ вызывают минимальный интерес лингвиста, так как (!) они возникают по тем же творческим замыслам, что и в разговорном языке, а к тому же редки и спорадичны (см. Курилович 1962 : 422—423). С другой стороны, напомним также идею, касающуюся преобразования фонем в стихотворной речи (Лотман 1964 : 98—99 и 1970 : 176—177; см. выше § 12). Сама идея представляется весьма перспективной и кое-что в этой главе может рассматриваться как ее развитие. Однако генерализация выдвинутого Ю. М. Лотманом закона, как уже говорилось, с

---

[18] Но опять же ср. Тынянов 1965 : 145—156, где давался ответ, возможный для филологии тех лет (1924), еще до полного осознания соссюровской дистинкции языка и речи, а также вывод Тынянова (1928) о том, что Хлебников открыл «в ПЯ несколько новых семантических систем (подсистем), в частности, касающихся звукосмысловых связей (там же, с. 292—293).

[19] Обратим попутно внимание на две разноплановых параллели: 1) между «Глоссолалией» и будущим анализом по четырем элементам (см. Белый 1922 : 26—29 и др.; ЛП и в этом отношении предвосхитила лингвистику, но без ее претензий — см. с. 9—10); 2) между *дикой истиной звука*, которую наукообразно и прозаично «рассказывал» Белый (там же, с. 37), и заключительным монологом Зангези с его призывом «Конницу звука взнуздай!» (Хл III, 360); в этом отношении различий между Белым и Хлебниковым, конечно, тоже не меньше, чем сходств.

лингвистической точки зрения никак не обоснована и противоречит реальной истории русского ПЯ.

В конце 60-х годов вышло в свет фундаментальное исследование аллитерации на широком материале европейской поэзии (Валесио 1967). Хотя термин *парономасия* встречается в этой работе достаточно часто, потребовалось еще несколько лет, чтобы автор специально обратился к парономасии и в очень интересном сообщении на XI Международном конгрессе лингвистов пришел к следующим поучительным выводам (Валесио 1974):

(1) Фонологическая теория должна считаться с фактами типа amor:amōrem:amārum, так как они составляют неотъемлемую часть структуры языка (с. 1007—1008);

(2) потенциальные (парадигматические) отношения, обнаруживаемые парономасией,— объект грамматического описания лингвиста (1008); необходим особый род правил, которые представляли бы структуру парономасии как парадигматическую структуру (1012);

(3) для выявления парономастических парадигм нет необходимости дожидаться их появления в конкретной фразе (1013) [20];

(4) как кажется, парономастические парадигмы в основном опираются на субституцию гласных в рамках фиксированной консонантной модели (1014);

(5) отсутствует одно-однозначное соответствие между морфологическим и семантическим аспектами парономасии (1015).

Вероятно, было бы полезно сравнить эти выводы с теми, к которым мы пришли независимым путем, например, в работах Григорьев 1971г, 1975в, 1977в и Опыт 1973 : 64 и др. Важнее, однако, обратить внимание на общую для ряда исследователей устремленность к анализу особых «семантических парадигм» (см. также Невзглядова 1968—1971) или эпидигматических отношений в языке (Шмелев 1973 : 191 и след.). Критикой некото-

---

[20] Здесь и в других местах работы Валесио содержится в неявном виде идея создания с помощью ЭВМ словаря паронимов. Автор выступает против попыток разделить и противопоставить парадигматические и синтагматические фигуры речи (1013; ср. Скребнев 1975) и высоко оценивает работу Брика, в которой он справедливо видит предвосхищение идеи парономастической парадигмы (1014). Ср. также замечания о метатезах (1006) и аналогии из грамматики семитских языков (1009—1010).

рых из положений Валесио может быть и конструктивное рассмотрение конкретных фактов паронимической аттракции в современном русском ПЯ. Примечательно, что одновременно со статьей Валесио появилось специальное исследование звуковых метафор и способов их мотивации (Пщоловска 1974).

К работам Валесио примыкает и монументальная работа Готье 1973, в которой тщательно описаны на материале французской поэзии различного рода группировки «эвфонем» (с. 113) независимо от взаимодействия звука и смысла. В отличие от Соссюра с его анаграммами автор придерживается «формальной линии» (590). В конце своей работы Готье, однако, выделяет отдельные «эвфонические этимоны» типа PRS, которые могут генерировать у поэтов различные слова (esprit, paresse, serpent и т. п.) как в их эвфонической, так и семантической связи (585—590). Материалом при этом служат отдельные строчки из произведений Бодлера, Малларме и Валери, например, такая бодлеровская, как «D'acheter au bazar *anan*as et b*anan*es» (570). Любопытно, что Готье усматривает в этих «эвфонических этимонах» нечто подобное тому новому поэтическому синтаксису, тем «заумным» структурам, которые, как он полагает, искали русские формалисты (598)[21].

19.1. Вопросы терминологии. Определение паронимии

Такой ряд квазитерминов, не имеющих достаточно строгого значения, но все же привычных для филологической литературы первой половины века, как *аллитерация, звуковой повтор, парономасия* (-азия), *паронимическая аттракция, народная, ложная* и *поэтическая этимология, звукообраз* и *звуковая метафора, парехеза*[22], и некоторые другие, за последние полтора-два десятилетия расширился до трудно обозримых пределов. Прежде всего

[21] Ср. ряды tempter — tempest, pallid — Pallas — placid, beast — bust у Э. По («Ворон») и esprit — Esperance — Espoir у Бодлера («Сплин», IV), прокомментированные в свое время Якобсоном (1973 : 216 и 487; ср. Структурализм 1975 : 222 и след.; Стиль в языке 1960 : 357 и др.).

[22] «Парономазия со словами, различающимися одной буквой или «переставленными» слогами. Per vitem ad vitam. Муж по дрова, а жена со двора» (Ахманова, 1969 : 312). Ср. термины *гетерофемия* и *малопропизмы.*

опасно популярным стал старый термин *анаграмма*, который может восприниматься подчас даже как родовой в отношении всех видов звуковых повторов. В работе Вундерли 1972 от изобилия терминов типа *гипограмма*, *параграмма*, *антиграмма*, *логограмма*, *антифон*, *дифон*, *параморф* и т. п. местами прямо рябит в глазах. Выплыв из тетрадей Соссюра, некоторые из них сразу же зажили второй жизнью, особенно в кругах, близких к кружку «Tel Quel» (см., например, Вундерли 1972 : 49, 130 и Дюкро и Тодоров 1972 : 446 о попытках генерализации модели соссюровской анаграммы в виде параграммы).

Терминотворчество этим не ограничивается. Появляется *фонестема* (см. Ахманова 1969 : 496), для поэтики рифмы предложено понятие «поэтофонемы»[23] и соответствующий термин (см. Кремер 1974 : 329), обсуждается понятие «омонемы» (см. Литвин 1975 : 46—47). Незаметное распространение в отечественной традиции термина *паронимия* потребовало согласования его значения со значениями терминов *парономасия* и *паронимическая аттракция*. Нормативистскому подходу к явлениям близкозвучности мы обязаны тем, что единственно правильным в ряде работ признается понимание паронимов как однокорневых слов (см., например, Вишнякова 1974 : 8—9 и др.). Таким образом, частный случай близкозвучности, этимологическая близость подчиняет себе в расхожем терминоупотреблении фонетическую близость слов, вообще говоря, достаточно независимую от наших этимологических знаний и от реальных деривационных отношений в системе языка.

Поэтому «проблема паронимии» намного шире культурно-речевого аспекта в семантическом и ортологическом разграничении однокорневых слов. Если следовать точке зрения О. В. Вишняковой, то термин *паронимическая аттракция* пришлось бы оторвать от явлений парономасии, а для разнокорневых, но близкозвучных слов придумывать новые термины типа *парономасы* и т. п. Едва ли в этом есть необходимость. Паронимы — явление более разностороннее, чем то, которое имеют в виду определения, получившие распространение в нашей литературе последних лет. В связи с этим мы считаем возможным и вполне

[23] Как увидим ниже, существенное и для паронимической аттракции.

правомерным использовать термин *паронимия* и в значении ‘парономасия’, синонимизируя это словоупотребление — пока не достигнута терминологическая упорядоченность — и с термином *паронимическая аттракция*.

Нас занимают разнокорневые паронимы, О. В. Вишнякову — однокорневые. Возможно, следовало бы сделать соответствующую оговорку в подзаголовке ее книги (и тогда был бы уместен подзаголовок и в этой главе). Ограничиваясь этими замечаниями, в дальнейшем мы будем применять термин *паронимия* (а иногда — *парономасия* и *паронимическая аттракция*) и его производные, имея в виду именно разнокорневые слова, обладающие известной степенью сходства в плане выражения [24].

Для исследований в области паронимии существенны понятия, которые воплощены в терминах *квазиморфема* и *псевдоморфема*, предложенных в самое последнее время в связи с растущим интересом к паронимам в широком, но опять-таки особом смысле (см. Степанов 1975а: 52—54 и Литвин 1975 : 41) [25], не связанном с понятием парономасии, с творческим словопреобразованием и с понятием слова как экспрессемы. Нам придется в дальнейшем часто прибегать к терминам с первой частью *квази-* (и к кавычкам для обозначения паронимических «корней», «основ» и т. п.), но мы не будем считать себя связанными понятием «частичного семантического совпадения» между сегментами лексических единиц в системе языка (см. Степанов 1975а : 52—53), предпочитая говорить о реализуемых и потенциальных ассоциативных связях между паронимами и квазиморфемами [26].

---

[24] Ср. определение парономасии: «Семантическая конфронтация слов, сходных с фонетической точки зрения, независимо от каких-либо этимологических связей» (Якобсон 1965 : 32; перевод из работы Литвин 1975 : 55). Парономасия таким образом относится к некоторому тексту; но ср. точку зрения Валесио (см. выше), стремящегося выявить парономастические парагидмы (мы предпочитаем говорить о *паронимических* парадигмах).

[25] Ср. понятие «псевдоморфемного уровня» (Григорьев 1965 : 19). Оставляем в стороне важное явление межъязыковой паронимии (см. Литвин 1975 : 52—53 и Григорьев 1977в — примеры из О. Сулейменова).

[26] Необходимо в той или иной мере учитывать и такие термины, как *субморф, квазифлексия, квази-морфы* (см. работы Земская 1975; Ворт 1975; Лопатин 1975а; Голанова 1975). Особенно поучительно (хотя используется пока скорее для «дискриминации»

Итак, паронимию мы определяем как систему парадигматических отношений между сходными в плане выражения разнокорневыми словами (не связанными в синхронии ПЯ признаками явной деривационной близости), реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности паронимов [27].

Степень звуковой близости, позволяющую говорить о паронимии, мы в основном ограничим минимумом в виде двух тождественных согласных. Тождество определяется — в соответствии с поэтической практикой — на о р ф о г р а ф и ч е с к о м уровне. Совпадение гласных не является необходимым: в подавляющем большинстве случаев гласные могут варьировать в максимально широких пределах — от полного совпадения до полной редукции в одном из аттрактантов. Обычно, но совсем не обязательно совпадение порядка следования согласных [28].

Для определения паронимии именно на орфографическом уровне (а это следует иметь в виду для правильного понимания всего дальнейшего) есть серьезные основания. Уже Брик установил, что в «простейшем виде» звуковых повторов твердые и мягкие согласные звуки не различаются (1919 : 60). Это характерно и для паронимии. «Звуковые повторы» — это в первую очередь «буквенные повторы», повторы «звукобукв» [29]. Поэтическая изощренность в области паронимии существенно отличается от изощренности фонологических теорий и методик экспериментальной фонетики. Преобладающий в паронимии порог эстетического восприятия поэтом (и читате-

---

орфографии) понятие «квазиморфонемно-графической» формы производящей основы (см. Ворт 1975 : 58).

[27] Если уж разграничивать употребление терминов *паронимия* и *парономасия*, то мы бы предпочли говорить о паронимии как о фактах ПЯ, а о парономасии — как о фактах на уровне наблюдения.

[28] Все эти указания — ориентировочного, а не догматического характера. Так, мы склонны рассматривать в ряду паронимов и отдельные сопоставления типа *соль — сор* (одноконсонантное совпадение) у Вознесенского, а, например, выделяемый ниже «консонантный тип» паронимии формально может и не отвечать принятым ориентирам, рассчитанным на основные тенденции в использовании паронимии русскими поэтами XX в. (см. 19.4).

[29] Соссюр подразумевал под анаграммами, напротив, именно анафонию (см. Вундерли 1972 : 13 и др.).

лем) звукового состава слова находится выше не только различения твердых и мягких консонантов, но и оглушения звонких в конце слова, явлений ассимиляции и рефлексии по поводу йота[30]. Буква Я для поэта часто такая же элементарная единица, как О или А (понятно, что это не касается позиции рифмы). Говоря в общей форме о «звуках» и «звучаниях», поэты имеют в виду прежде всего их орфографические одежды. Асимметрия между звуком и буквой занимает поэзию в целом куда меньше, чем лингвистов.

Другой вопрос, требующий разъяснений,— это отношения между паронимией и звуковыми повторами. Провести между этими явлениями четкую (а тем более жесткую) границу нелегко, да и едва ли вообще необходимо и возможно. Различия здесь часто почти неуловимы, а в ряде случаев неотделимы от субъективных моментов восприятия[31]. Тем не менее еще в 20-е годы было справедливо подчеркнуто принципиальное отличие «поэтической этимологии» как «эвфонии, грамматически осмысленной», от аллитерации как эвфонии «чисто звуковой» (Винокур 1929 : 312; ср. 19.0 об «эвфонемах» у Готье). Винокур даже говорил о поэтической этимологии как о

---

[30] С этим важным обстоятельством можно связать почти единодушное сопротивление поэтов орфографическим реформам. *Жолтый* и *желтый* у Блока или *черный* и *чорный* у Хлебникова и Есенина — это случаи, говорящие (пусть по-разному) лишь о желании поэтов оставить за собой право на индивидуальные отступления от орфографических норм (см. Григорьев 1966в; ср. статью «Орфография поэтическая» в КЛЭ). Потеря «ятя» в глазах поэта действительно обедняет ПЯ, хотя его потенциально-паронимическое богатство «йотом» поэты, как правило, игнорируют. Введение в русскую графику буквы «йот» сильно повлияло бы на направление паронимических ассоциаций (буква «и краткое» в глазах поэтов, конечно же,— «гласная буква»). Тема «йот в русской поэзии XX в.» ждет своего исследователя.

[31] Однако целостное сопоставление контрастных по признаку паронимии идиостилей, например, Хлебникова и Ахматовой, Мартынова и Твардовского или Вознесенского и Кушнера позволяет в значительной мере нейтрализовать эту субъективность. Помогает здесь и сопоставление разных сборников одного поэта. Так, сб. «Поиски героя» Н. Тихонова несколько выделяется в его творчестве и «поисками паронимии»: ср. *трущобам, требующим слова* («В Карелии»), (спят) *воры и вброны* («Ночь президента»), (средь) *лома молний* («И мох и треск...») и под. Показательно и наличие в этом сборнике такой залихватской СрМтф, как *мечты рассол в кастрюлях сна* («Повсюду раннее утро»), непредставимой у позднего Тихонова.

«творчестве морфологическом по преимуществу» (там же), но не увидел здесь собственно лингвистической проблемы.

Традиционные звуковые повторы, конечно, не исчезают из поэзии с распространением в ней паронимии. Однако те из них, глубина которых достигает вида СГС, ГСС, СГСГС и т. п.[32] (а таких случаев становится в отдельных текстах не меньше, чем обычных аллитераций), воспринимаются теперь как имитирующие структуру нормальных для русского языка корневых морфем и его активных производящих и производных основ. Эти квазиморфемы, естественно, приобретают (хотя бы потенциально) особый план содержания, чем и пользуются поэты. Таким образом паронимические квазиморфемы отличны от традиционных звуковых повторов в обоих планах.

Возникает в связи с этим и еще один вопрос, оказавшийся в свое время решающим для Соссюра в его сомнениях по поводу реального статуса обнаруженных им анаграмм. В какой мере сознательно используется поэтами паронимия? Было бы очень интересно собрать здесь мнения самих поэтов (см. соображения в статье Шаламов 1976). Но и без анкетирования ясно, что творчество Хлебникова, Маяковского, Пастернака и Асеева и многих современных поэтов существенно отлично в этом отношении от творчества поэтов-символистов и поэтов первой половины XIX в. Отличия здесь не только в количестве фактов паронимии и в разнообразии ее смысловых эффектов, но, может быть, прежде всего именно в степени осознания художественных возможностей приема. Когда же прием с периферии ПЯ перемещается — в результате усилий ряда поэтов XX в.— в область особо настойчивой художнической рефлексии, захватывает поэзию в целом, нам невольно видится развитая паронимия и там, где по существу мы имеем дело с глубокими звуковыми повторами, с зародышами паронимии — в поэзии Пушкина или других поэтов XIX в.

Что касается стихового пространства, на котором ощущаются семантические эффекты паронимии, то можно принять здесь максимум в виде четырехстрочной стро-

[32] С — согласный, Г — гласный (речь идет об орфографических формах слов). См. в этой связи Чурганова 1973 : 42 и след.— о «минимальной корневой структуре».

фы (см. некоторые детали: Григорьев 1977в). Существенно, что «истинная» паронимия обычно не выходит за пределы двух соседних строк, однако исследование своеобразной «рассеянной» паронимии обнаружило в поэзии XVIII—XX вв. неизвестные ранее факты, «аттракции на расстоянии», которые могут связывать даже начало и конец стихотворения — нечто подобное связям между *стремя* и *стремительно* у Заболоцкого в «Городе в степи» (см. Опыт 1973) или проведение консонантизма заглавия через весь текст [33].

19.2. Об истоках паронимии

В работах Григорьев 1975в и 1977в приведены многочисленные факты, свидетельствующие о роли «будетлян» в том «паронимическом взрыве», который обнаруживает поэзия XX в. Но «взрыв» был подготовлен длительным развитием ПЯ, так что истоки паронимии в русской традиции можно (и нужно) искать даже в фольклоре.

Пословицы или поговорки типа *сила солому ломит*, *Никола с колоском* (а Петр со снопком), загадки типа «Что тако: у нас в избушке палагеино имя? Полати» или «Что же носит вороново имя? Воронец в избе» [34], персонажи волшебных сказок (*Налим Налимович>Налим Малиныч*; *Потапович<Топтыгин*; *Роговна<горе* и др. под.) [35], с одной стороны, *простота без пестроты* в «Житии Сергия Чудотворца» — с другой, [36] своеобразное «будетлянство» не только Гоголя (даже в «Шинели» был отмечен повтор ЛПК — ПЛК: серебряные *лапки* под *аплике*; см. Эйхенбаум 1927 : 157) или Шишкова (с его «поэтическими этимологиями» типа *грех, город, гордость, гром* и т. п. <*гора* и другими общеизвестными фактами), но и Крылова (с его *урча — курчонком* и *сер — сед*, предвосхищающим современное *соль — сор* в афоризме Воз-

---

33 Это исследование осуществляет Н. А. Кожевникова.

34 См., *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1878, ч. 2, с. 242 (№№ 157 и 159). Пример указан А. Б. Пеньковским. Он же отметил у А. И. Левитова: «— А *кур* видеть во сне, братцы мои, это беспременно к *куреву* какому-нибудь!..» («Праздничный сон», V).

35 См. статью В. Ф. Киприянова и А. Б. Пеньковского «Усилительные образования нарицательных имен, построенных по антропонимической модели» (в печати).

36 См.: *Улуханов И. С.* О языке Древней Руси. М., 1972, с. 46.

несенского), если угодно, даже Карамзина (у которого Эйхенбаум еще в 1916 г. отметил сближения *Гвадалквивир* и *Эльвира, розмарин, Морена* и *мрамор*[37]), не говоря уж о Державине, Тредьяковском и Ломоносове («предвосхищающее будетлянство» которых заслуживает особо тщательного исследования)[38], — с третьей, оказываются в той или иной мере связанными с «паронимическим взрывом» XX в.

Такие переклички обнаруживаются достаточно часто, чтобы глубокое, но полемически-резкое противопоставление Маяковским паронимических парадигм у Хлебникова вульгаризованным аллитерациям у Бальмонта (*М* XII, 24) не заслоняло реальных связей «взрыва» с его дальними и близкими истоками, «снабженцами» и «смежниками», будь это Бодлер, Малларме, Лотреамон и Валери или Вл. Соловьев[39], Ф. Сологуб и Вяч. Иванов[40]. В начале века, например, у Сологуба мы находим немало несомненно сознательных паронимических сближений, ограниченных, что важно, узким символистским словарем[41]: *утешения тишины* (1902), *умилительные молитвы* (1904; в свободном стихе), «В темноте мой путь я путал» (1905). А в стихотворении «Что звенит?..» (1906) есть такие паронимические рассуждения об имени Иванова: «Реет имя ВЯЧЕСЛАВ, | Вящий? Вещий? | Про-

---

[37] См.: *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924, с. 48.— Ср. также в воспоминаниях Фета объяснение имени верховой лошади *Баронесса* тем, что она выпряжена из *бороны* (см. Винокур 1943 : 129, сн. 3).

[38] О «звуковых метафорах» у Ломоносова см. Тынянов 1977 : 238—239 (и примечания).

[39] Заглавие статьи Соловьева «Идолы и идеалы» («Вестник Европы», 1891, №№ 3 и 6) недавно откликнулось в заглавии книги Э. В. Ильенкова «Об идолах и идеалах» (М., 1969).

[40] Ср. антипаронимический памфлет А. Измайлова «Звенящий кимвал» (VIII) в его кн.: «Пестрые знамена (литературные портреты безвременья)» (М., 1913, с. 47—49), где Иванову ставятся в вину *Платона платаны, сребровиссонные сонмы, держава ржавая,* сближения типа *медь — мед, таверна верных* и т. п.— Указано А. Б. Пеньковским.

[41] См. о русских символистах как о «столпниках стиля» в отношении словаря Мандельштам 1928 : 48. С расширением словаря с «обмирщением» ПЯ, особенно мощно осуществленным «будетлянами», и обнаружились богатейшие потенции развития паронимии с использованием всей лексики литературного языка, просторечия, диалектов, жаргонов, словотворчества и т. д.

славляющий ли вещи? | Вече? иль венец? | Слава? слово? или слать? | Как мне знаки разгадать?»[42].

Мы приводили также в указанных работах некоторые примеры из Блока. Ср. стихотворение «Коршун» (1916), в котором строчка «Расти, *покорствуй, крест* неси» любопытна и своей паронимической организацией, и тем, что это «речь персонажа», это «в избушке мать над сыном тужит», а не поэт излагает так, как захочет, свои мысли и чувства «своими словами».

Но, может быть, самая важная из конкретных тем, ожидающих здесь исследования,— это тема сходств и различий между звуковой организацией стиха у Пушкина, с одной стороны, и у «будетлян» — с другой.

Презренная проза как словосочетание, вполне готовое к паронимическому напряжению, встречается у Пушкина не только в «Графе Нулине» (см. Бочаров 1974а : 106—107), но во всех случаях сближение слов здесь остается спорадическим в плане выражения и ироничным в плане содержания. Пушкин как бы не хочет рассматривать возможность более серьезного использования изоморфии для глубоких изосемических эффектов. Ср. такое наблюдение: «Пушкин, написавший: «Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой», в совершенстве владел инструментовкой. Но он, очевидно, считал, что поэт может себе это позволить изредка, решая определенную задачу. Сплошная инструментовка стиха, надо думать, показалась бы Пушкину ребяческой затеей» (Гинзбург 1974 : 247).

Вот несколько примеров: *на лоне лени* (1821), *любви лобзанья* и *урну с водой уронив* (1830), *ладана сладостный дым* (1832), *очей очарованье* (1833), (И пальцы) *просятся к перу* (1833), *торжествуя — страже* (1835). Все они как бы уже готовы стать чем-то большим, чем глубокие звуковые повторы, но Пушкин не спешит извлекать из них специальные семантические эффекты, которые могут разгармоничить стих[43]. Можно осторожно

---

[42] Этимологический привкус и поэтическая неуверенность образуют тот барьер, который отделяет даже и эти предбудетлянские факты от идей «внутреннего склонения» Хлебникова, который, видимо, все же именно по паронимическому признаку выделял творчество Иванова и Сологуба в своих начальных симпатиях и ориентирах.

[43] Не то в каламбурах: ср. слово *аноним* в письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г. или *славны Лубны за горами* в письме к

предположить, что словарь поэзии, в те годы еще серьезно отставая от словаря прозы в многообразии ее жанров, не располагал к широким паронимическим экспериментам, которые до поры до времени имели в основном шутливый характер и развивались главным образом в эпистолярном искусстве.

Укажем также на то, что сочетание в соседних строчках слов *неведомые воды* и *невод* встречается у Пушкина не только в «Медном всаднике», но и (с чуть большим интервалом) во «Вновь я посетил...» Возможно, что эти сочетания ощущались Пушкиным как содержащие в себе не раскрытый до конца особый поэтический заряд, но и они, как кажется, все-таки остаются на уровне «дремлющей паронимии», это «паронимическое ружье» пока не стреляет, «вторая семантика» еще только готовится к выступлению на авансцену.

Любопытно, что из XX в. И. Сельвинский (см. его «Записки поэта», гл. I, 1925) увидел в названии *Евгений Онегин* «полуперевертень» (ген — нег), но так же, как «Возможно, | Что *дюна* моя напомнила имя *Диана*» (там же, гл. II)[44], более, чем вероятно, что метатеза в *Евгений Онегин* остается на уровне глубокого звукового повтора. Во всяком случае было бы опрометчиво рассматривать ее как находящуюся в одном функциональном ряду с паронимическими метатезами типа *голос — Логос* у Л. Мартынова,

Однако недостаточно было бы интерпретировать на уровне традиционных звуковых повторов и такие сближения, например, у А. К. Толстого, как *караимы* и, спустя две строки, (ветвь) *караемого* (древа)[45]. Новое качество ПЯ накапливалось исподволь. В случае с А. Толстым опять-таки заслуживают внимания интерес к нему Хлебникова, а также те его опыты с диссонансной рифмой, которые найдут отклик в XX в. С другой стороны, даже у Луговского в «Курсантской венгерке» строчки

Родзянке от 8 декабря 1824 г. Функцию игры слов паронимия развивает в реалистической литературе задолго до XX в. См. также наблюдения над «звуковыми скрепами» у Пушкина (Гербстман 1964) и над его сближением слов *копейка* и *каплей* (см. Опыт 1973 : 120—121).

[44] Ср. «Как это странно, правда, | Что слово *литера* родственно слову *литье*, | *Литейщику — литератор*? Да! У обоих | Одна стихия: руда и высокий накал» (там же, гл. I).

[45] См.: *Толстой А. К.* Собр. соч. в четырех томах. М., 1969, т. I, с. 102.

«Столетние царские *люстры* | *Холодным звенят хрусталем*» не дают нам безусловного права рассматривать их как пример паронимии лишь на том основании, что ПЯ в целом уже прочно освоил к этому времени этот прием в самых разнообразных функциях[46]. Подход к каждому факту, подозрительному как возможный случай паронимии, должен быть в одно и то же время конкретно-историческим, с точки зрения ПЯ, и системно-индивидуальным, с точки зрения, вот этого, целостного и специфического идиостиля (см. об этом Григорьев 1977в).

«Фонетика рождает мысль»,— приведет недавно Д. Д. Ивлев, как бы не замечая никакой паронимии, один из тезисов на «Симпозиуме по структурному изучению знаковых систем» (М., 1962, с. 128; слова Б. А. Успенского) и риторически-сокрушенно прокомментирует: «Что это, как не возрождение опоязовских взглядов самой первой стадии?» (Ивлев 1966б : 150).

Какой-нибудь бытовой каламбур может, конечно, не нравиться ни по мысли, рожденной при участии фонетики, ни по форме. Но в самом генезисе паронимии из звуковых повторов мы по существу имеем дело с рождением смысла из звука. Невозможно отрицать, что, скажем, заготовки поэтами рифм впрок существуют независимо от футуризма, ОПОЯЗа, структурализма, филологических споров и полемических реплик, а паронимические гнезда — независимо и от поэтов. «Фонетика рождает мысль» — если «мысль» хороша, если в конечном результате общество получает некоторую эстетическую ценность, в таком генезисе «мысли» нет ничего обидного для нее или для читателя, наслаждающегося и в о т э т и м сочетанием слов — *презренной прозой, леса обезлосели, баклажаны бока отлежали* или рифмой *врезываясь — трезвость* и т. п.

Нет оснований понимать все это так, что т о л ь к о фонетика участвует в рождении художественного факта.

---

[46] А такие случаи, как «мо» Л. Андреева об одном критике *Иуда из Териок* (<Искариот; см.: *Чуковский К*. Современники. М., 1967, с. 201) или игра слов *Гринландия* (см. сб. Воспоминания об Александре Грине. Л., 1972, с. 6 и др.), стали повседневным явлением. Ср. также игру слов в письме парижского издателя (1874) «Manet et Manebit» в смысле 'Он Мане и Мане останется' (Мане Эдуард. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965, с. 154).

Как нет оснований сводить фонетику ПЯ к орнаментальному искусству, бессодержательному украшательству, пассивному оформлению идеи.

Фонетика ПЯ активна, но пока еще мы находимся у самых начал ее системного анализа[47]. Она активнее, чем метрика и ритмика, хотя бы потому, что может быть более тесно связана художником слова со смыслом конкретных образных структур произведения.

19.3. Семантика и функции паронимии как тропа

Итак, паронимия основана на сближении в контексте словоформ, корневые морфемы (основы) которых — независимо от какой бы то ни было истории их возникновения — лишены в синхронии языка объективной семантической и словообразовательной общности. В той мере, в какой нам уже известна история этого средства ПЯ, можно утверждать, что существо преобразований, которое обнаруживают в поэзии первых десятилетий XX в. традиционные звуковые повторы, сводится к следующему.

Постепенно наращивая материальную глубину и распространяясь по все более широкому и разнообразному кругу слов, звуковые повторы начинают все чаще характеризовать не только стихотворную строку или группу стихов независимо от их членения на слова (см. материалы XIX в.— Брик 1919), но и некоторые из составляющих эти строки слов — слов как смысловых единиц текста.

О таких словах, все чаще и нетрадиционно акцентирующих в поэтических текстах XX в. свою звуковую близость именно как слов, можно сказать, что они не столько совпадают по одному-двум и даже по трем, четырем и более звукам, сколько отличаются друг от друга всего лишь по трем-двум, а то и по одному-единственному звуку (букве). Точкой отсчета материальной близости, «печкой», от которой теперь танцуют принципиально новые «аллитерации», становится семантическая единица — омоним (омограф). Внимание «будетлян» сосредоточивается

---

[47] Ср. и в этой связи Гиндин 1976 : 148—149 и Шаламов 1976 (с приложением). Некоторые слабости идеи об «опорных трезвучиях», как представляется, очевидны, с точки зрения, развиваемой в настоящей главе.

не на отдельно взятых звуках стиха, не просто на его «звуковой инструментовке», а на словах-паронимах, их семантических характеристиках и поэтических потенциях.

Омоним в ПЯ теперь выступает и как паронимический предел, как частный случай паронима. Произошло и продолжается функциональное переосмысление «звукописи». Семантический план, открываемый у паронимических «основ», т. е. квазиоснов, предоставляет поэтам возможность дополнительно «подтверждать» эстетическую достоверность конкретного образа или вообще — хода авторской мысли. В этом паронимия подобна «соседству однокоренных слов» (см. Язикова 1964 : 66) [48]. Ср. в стихотворении Хлебникова «О, черви земляные...» (1914? — НП, 153):

Темной славы головня,
Не пустой и не постылый,
Но усталый и остылый,
Я сижу. Согрей меня.

Вместо того, чтобы демонстрировать здесь другие — и часто исключительно сложные — случаи использования Хлебниковым паронимии [49], напомним только, что «вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания 〈...〉 «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами». Так писал еще в 1928 г. Ю. Н. Тынянов и вслед за этим делал вывод о том, что художественная речь Хлебникова — это «новая семантическая система» (Тынянов 1965 : 292—293) [50].

---

[48] Границы здесь во многих случаях относительны. Ср. *Циркулярами* и *циркулями*, а также «Ветром взмыленные *эскадроны*, *Эскадрильи* бешеных планет» (*Б*23 «Фронт»).

[49] Мы предполагаем посвятить анализу соответствующего материала специальную работу. Отдельные не всегда систематизированные в типологическом и/или идиостилевом плане примеры паронимии у Хлебникова см. в работах Н. Степанова (1975 : 138—147) и Григорьева (1976а, 1975в и 1977в).

[50] Ср. убеждение Маяковского (1928): стихи Хлебникова — это «семена и каркасы массового искусства» (*М* XII, 165) — и мнение известного русиста и переводчика советской поэзии: Хлебников «произвел в поэзии и в функционировании русского поэтическо-

Недавно было проведено сопоставление некоторых «звуковых метафор» Маяковского со «звукообразными построениями» Хлебникова (Харджиев и Тренин 1970: 101—104; ср. 225—227). Но и паронимия у Маяковского как специфическая система исследована в целом и в отдельных ее функциях ничуть не лучше, хотя отдельных наблюдений сделано немало (см. еще Винокур 1943 : 130). Чаще всего «выходы» в паронимию связаны с анализом окказионального словообразования у поэта (см., например, Ханпира 1972). В работе Радзиховская 1973 : 201 приведен, в частности, в ряду глагольных экспрессивных образований и такой факт: «И вдруг на *образ* вползла бацилина | *заразная.* | Посидела малость и *заразмножалась*». Однако отношения между *заразная, заразмножалась* и *образ* если и выявляются, то вне их связей с общей проблемой паронимии в творчестве Маяковского.

Между тем последовательный сопоставительный анализ паронимии у Маяковского и Хлебникова представлял бы особый интерес и потому, что с очень серьезным, «мировоззренческим» подходом к паронимии, который мы пока лишь наблюдаем, но плохо представляем и осознаем у Хлебникова, «учителя», подход Маяковского, «ученика», соотносится как до некоторой степени более традиционный, но дополнительный в том смысле, что почти до предела развивает шутливые, каламбурные, иронические и сатирические, а также контрастные функции и аспекты паронимии. Ср., например, заглавие «Схема смеха» — см. Лотман 1972; уникальный композит из двух тождественных квазикорней ЛКТР *электролектор* — см. Опыт 1973 : 427; противопоставление *митрополитов — метрополитен* (характерно заглавие этого стихотворения: «Две Москвы», 1926); соположение (чтоб...) *не сквернили скверы* (1919) и т. п.

Перечислим кратко основные собственно семантические характеристики явления паронимической аттракции (подробнее см. Григорьев 1975в и 1977в).

(1) Квазиоснова, выявляемая у аттрактантов, чаще всего неопределима как относящаяся к конкретной части речи (ср. Кузнецова 1970). Не только лексико-граммати-

---

го языка подлинную революцию» (Робель 1975 : 150; о Мандельштаме, по мнению Робеля, этого сказать нельзя). Все эти соображения, естественно, нуждаются в корректировке.

ческая, но и семантическая неопределенность (диффузность) характеризует паронимический квазикорень.

(2) Непосредственно мотивирующий, «поэтико-этимологический» (или «народно-этимологический») аспект паронимии подчинен в наши дни ее парадигматическому аспекту [51]. Чаще всего невозможно сказать, каково направление мотивировки. Если Смеляков, например, сополагает слова *трактиры* и *трактаты* (сб. «Работа и любовь», 1963; пример 50-х годов) или *работали ребята* (пример 30-х годов), то было бы натяжкой искать среди них «производящее» и «производное» как в «словообразовательном», так и в чисто семантическом отношении. Направление мотивировки, как правило, амбивалентно, так что «этимологизирование» представляет собой частный случай некоторого «звукобуквенного» и смыслового «внутреннего склонения» квазикорня.

В отдельных случаях «поэтико-этимологический» аспект паронимии, правда, выступает на первый план, а содержание фрагмента или целого стихотворения может быть пронизано соответствующим «метаязыковым размышлением» (см. Иванов 1972 : 85). Ср. пример из стихотворения Н. Рыленкова [52]:

Не для того, чтоб нанизать на нить,
Начальный смысл мы ищем в каждом слове.
Велит нам *жито* жаждой сева *жить*,
Рождает рожь святое чувство нови.
Летят лета, не погодят года.
А ты свое, как пахарь, дело делай.
Чтоб *радовала радуга* всегда,
Чтоб *осеняла осень* мыслью зрелой.

---

[51] Ср. наблюдаемые в разговорной речи и речи детей мотивировки отношений между паронимами, проанализированные в работе Шмелев 1973 : 191, 198, 203 и др. Можно было бы утверждать, что «в синхронии мы всегда имеем дело с результатом» (Трубачев 1976 : 155), если бы синхронию можно было свести к одномоментному воплощению в тексте идеи художника относительно конкретных паронимов. Подчеркнем, что парадигматика паронимии динамична; понятие соотносительности между паронимами не противоречит понятиям мотивировки и производности именно в синхронном плане терминов.

[52] В другой связи оно цитируется в работе Баевский 1972 : 31.— Заметим, что (1) «глубина» паронимии здесь не превышает двухконсонантных «корней», что (2) вокализм сближаемых «основ» в каждой паре паронимов совпадает (на орфографическом уровне) и что (3) паронимия здесь функционирует у Рыленко-

Такого рода факты «поэтической этимологии» существенны и для идиостилей Асеева, Прокофьева, С. Маркова, Л. Мартынова, В. Берестова, В. Сосноры и ряда других поэтов [53]. Но в общей массе примеров «поэтические этимологии» составляют теперь все менее существенную часть материала, а на первый план выдвигается синхронно-семантический аспект паронимии [54]. Роль реальной, хотя и своеобразной «этимологической памяти» и — соответственно — реэтимологизации (Трубачев 1976 : 171) применительно к паронимии было бы опасно переоценивать: как говорил Хлебников, «пусть сравнительное языкознание придет в ярость» (*Хл* V, 189).

(3) Паронимический контекст должен содержать тем не менее известную образную мотивировку сближения паронимов и обеспечивать им функционально-смысловую нагрузку в рамках по крайней мере стихотворного фрагмента. В противном случае паронимия остается на уровне глубоких звуковых повторов, а паронимический эффект может быть сведен к «игре словом», которая сама по себе, конечно, вполне правомерна, но для ПЯ середины XX в. выглядит существенной редукцией функциональных возможностей приема. Такая редукция, вообще говоря, более характерна для тех идиостилей, которые ориентированы не на «сложный», а на «срединный» стиль ПЯ (ср. строчку *Шла Настенька по настику* у О. Фокиной) [55]. Не ме-

---

ва как средство семантического сближения, а не противопоставления слов.

[53] Ср. типичный пример: «Выходила *тоненькая-тоненькая,* | *Тоней* называлась потому» (Прокофьев). Другие факты см. Григорьев 1965 : 22 и 1977в, Опыт 1973 : 139.

[54] В книге для детей (*Суслов В.* Трудные буквы. Л., 1975), естественно, обнаруживается — в случаях паронимии — более жесткая, чем во взрослой поэзии, установка на соответствие буквы и звука; ср. «Перепелки с перепугу | Перепутали друг друга» и под. Но и там не всегда выдерживается орфографическое тождество «основ» (*висюльки — весны* и т. п.).

[55] Но ср. у нее же: *Ока окаменела* | *И Кама — каменна* (сб. «Камешник», 1973) — и у М. Алигер: *Кама, камень, комары* («Москва», 1969, № 6, с. 157; этими примерами я обязан В. В. Пчелкиной и Ю. К. Стехину). Эти факты указывают, кроме всего прочего, на два дальнейших направления в исследовании паронимии; имеется в виду: (1) специфическое функционирование имен собственных в их паронимических связях с апеллятивами; (2) — особенно важная для теории, но трудная в экспликации — зависимость паронимического эффекта от синтаксической позиции аттрактантов и грамматических связей между ними. Такие

нее важной, а в определенном смысле — ведущей тенденцией является стремление ряда поэтов использовать весьма широкое «тропеическое значение» паронимии на его высших уровнях, возвысить паронимический эффект до символа, выявить у аттрактантов такие эстетические значения, которые могли бы и оторваться от широкого контекста, воплощенные в форму «поэтического фразеологизма», афоризма, «поговорки», «пословицы», способной конкурировать с грибоедовскими, и т. п.

Ср., например, обличение Маяковским советских мещан как *поразительных паразитов*, запомнившееся К. Чуковскому [56]. В литературе 20-х и самых последних лет немало случаев паронимического подкрепления метафорического или неметафорического заглавия или подзаголовка. Примеры здесь самые разнообразные: от полуформульной «*Голубой глубины*» в заглавии сб. А. Платонова (1922) [57] до сочетания «*Зарницы и зерно*», вынесенного в заглавие подборки стихов молодого поэта А. Куницына [58]; от «*Ностальгии по настоящему*» А. Вознесенского (сб. «День поэзии». М., 1976, с. 40) до статьи В. Липатова «*Настающее настоящее*» [59]; от «*Вещих вещей*» Ф. Кривина (М., 1961) до статьи «*И „кольт" стал культом*» [60] и информационной заметки «Грани гранита» («Известия», 11 нояб. 1974 г.); от сб. Э. Межелайтиса «Алелюмай» [61]

подчинительные отношения, как в *Настенька — по настику*, по-видимому, потенциально беднее в семантическом плане паронимии, чем отношения между главными членами или словами в позиции соположения; (3) в еще более широком плане — взаимодействие паронимии и эпитета, паронимии и сравнения, паронимии и метафоры и т. д.

[56] См.: *Чуковский К.* Современники. М., 1967, с. 465.

[57] Ср.: «⟨...⟩ И голуби на голубятне, | И облачная глубина» (*Б*23). В этом же стихотворении: *И мулы — в мыле.* Другие примеры паронимии у Багрицкого см. Григорьев 1965 : 19, здесь в 19.3 и в 19.4.

[58] См.: Наш современник, 1974, № 11, с. 34—35 (в самой подборке случаев паронимии нет!)

[59] См.: Лит. газ., 2 февр. 1977 г. Показательно, что липатовская паронимия вторична; ср. у Вознесенского: «⟨...⟩ по настоящему, | что настанет, да не застану».

[60] Сов. культура, 4 марта 1977 г. (статья Г. Кузнецова).

[61] «Это символ, поэтизирующий юность. ⟨...⟩ это магическое слово ассонансно перекликается и, пожалуй, даже поэтически рифмуется с другим литовским словом — *лайме*, что означает счастье. ⟨...⟩ А может быть, есть тут и генетическая связь? Не анаграмма ли это?» (*Межелайтис Э.* От автора.— В его кн.: Алелюмай. Литовская сюита. М., 1970, с. 5—6). Ср. с этим понятие парони-

до подзаголовка «*Нелады с «наладкой»* в статье Н. Подзоровой (Лит. газ., 13 нояб. 1974 г.) и до «Worte und Werte» — названия сборника филологических статей [62].

(4) Случайности исторического развития лексики национального языка таким образом поднимаются в паронимии до уровня поэтической семантики, а, как было показано ранее, у многих поэтов становятся весьма существенными элементами идиостилей. Как и авторские метафоры, случаи паронимии не допускают слишком прямолинейного семантического определения, их характерной семантической чертой является диффузность. Но с помощью паронимии оказывается возможным установить неожиданные связи между близкими и далекими тематическими и семантическими полями, минуя то чисто семантическое «правило шести шагов», которое позволяет исследователю связать два любых слова в составе лексикона (см. Караулов 1976 : 77). Паронимы, уже заранее объединенные в индивидуальном словаре поэта своей материальной близостью, провоцируют, подсказывают, в известной мере предопределяют направление развиваемых поэтом ассоциаций, хотя и не ограничивают его свободы. В ПЯ как целом можно постулировать наличие значительного количества паронимических гнезд и — соответственно-потенциальных «ассоциативных полей», связанных друг с другом некоторым количеством шагов: от словоформы *ветер* изменением одной согласной через словоформы *вёдер, бёдер, беден, буден* можно перейти к *бубен* и *бубны*, а от каждой из указанных словоформ — к огромному количеству других и т. п. Если учесть возможность и материальных окказионализмов, огромное множество имен собственных, а также все разнообразие «поэтических позиций», в которых могут оказываться паронимы в текстах, то нельзя не признать колоссальные запасы диффузной экспрессии, открываемые паронимическим аспектом ПЯ [63].

мического «ауканья» у Вознесенского (см. об этом Григорьев 1977в) и «братание не схожих по виду корней» в будущем, где «пальмы рифмуются с вязами», а «людям созвучно добро» (Ю. Левитанский, сб. «Земное небо», 1963, с. 111).

[62] Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Berlin, 1961.

[63] Мы не будем касаться здесь идеи «Словаря паронимов», который был бы полезен в самых разных отношениях и мог бы строиться как исчисление.

(5) Несомненно, что в «ассоциативном поле» паронимического гнезда связаны друг с другом не просто слова, а слова как экспрессемы ПЯ. «Ассоциативное поле» охватывает всевозможные лексико-семантические и лексико-грамматические варианты отдельных экспрессем, живые деривационные отношения между экспрессемами, а также известные обществу (и конкретному его представителю — поэту, журналисту, оратору и т. д.) «внутренние формы» этих экспрессем (см. § 9—13). Игнорировать заглавие «Ладожский лед» (стихотворение А. Межирова) или строчки Е. Винокурова «Ведь он же хлюст, он холостяк, | Брат Хлестакова» (сб. «Метафоры», 1972, с. 100), А. Вознесенского «Ах, как тошнит от тебя, тишина!» (сб. «Тень звука», 1970, с. 247) и т. п. при обращении к соответствующим гнездам не рекомендуется. Это иллюстрирует и очень существенный для ПЯ в целом диахронический аспект.

(6) Конкретные случаи функционально значимого использования паронимии тяготеют к полюсам семантических отношений между словами в системе языка. Словоформы-паронимы в контекстах обычно или «синонимизируются» в своих «эстетических значениях»[64] или противопоставляются как контекстуальные «антонимы». Ср., с одной стороны, *дочка, дачка* (Маяковский); *скрепера, точно скрипки* (Вл. Соколов, сб. «Смена дней», 1965); *липкие лапы* | молвы (Р. Рождественский, сб. «Необитаемые острова», 1962, с. 102); *невесомость и несовместимость* (Н. Доризо; см. «Правда», 9 декабря 1973 г.), а с другой — «Я *романтик* — | не *рома*, | не *мантий*, | не *так*» (Кульчицкий, сб. «Рубеж», 1973, с. 16; 1939?)[65];

---

[64] Предельный случай паронимической «синонимии» — это «поэтическая этимология» при орфографическом совпадении квазиоснов: *Подымается дымок* (Ахматова) или *дым — подымающийся* (*Б*24); *курс на Курск* (*М*23; см. Опыт 1973) или *замурованный льдами Амур* (*Заб*47 «В тайге»); *У ангела ангина* (В. Шефнер, сб. «Запас высоты», 1970, с. 57) или «Какая тут *ангина,* | Когда тут *Ангара*!» (Вл. Соколов; см. Лит. газ., 10 сент. 1975 г., с. 4). Ср. также случаи типа *Моросит на Маросейке* (Кирсанов), «основы» в которых совпадают лишь на слух.

[65] Особо сложный «паронимический композит». Понятно, что паронимические потенции частиц речи в семантическом отношении минимальны. Однако инерция приема в ряде случаев придает им как бы статус квазипаронимии. Ср., например; «*Отчего* от *отчего* порога | Ты меня в кануны роковые | Под чужое небо уводила, | Поводырка страшная любовь?..» (София Парнок; цит.

«⟨...⟩ Отдирать окопную *коросту*, | Женскою плениться *красотой*» и «Был *новатором*, стал *нуворишем* ⟨...⟩» (А. Межиров, сб. «Поздние стихи», 1971, с. 70 и 213); *флаг, а не флюгер* (Е. Евтушенко, сб. «Поющая дамба», 1972, с. 40)[66]; «*Одиссей* был умней *одессита*» (Б. Слуцкий; см. «День поэзии». М., 1974, с. 186); «И *проку* нет в *упреках* и обмолвках» (Б. Ахмадулина; там же, с. 114).

(7) В ПЯ накапливаются формульные сближения паронимов типа *дорога — дорогóй — город, лето — летá — лететь, слезы — слизывать, уста — устал(ый), брезжит — брызжет, воители — ваятели, суровый — Север* и др. под., хотя оппозиция ‘синонимичность/антонимичность’ и множество различных синтаксических и поэтических позиций в стихе позволяют поэтам вновь и вновь прибегать к одним и тем же паронимическим парам, функционально разнообразить их использование.

19. 4. Типология паронимии

В предшествующих публикациях мы устанавливали три типа паронимии в русской поэзии XX в. Ниже эта классификация несколько уточняется и расширяется.

(1) Основная масса случаев паронимии относится к вокалическому типу. Консонантное (орфографическое) тождество квазиоснов с закрепленным порядком следования консонантов может при этом сопровождаться (чаще всего так и бывает) вокалическими расподоблениями «основ» — своеобразными «чередованиями», охватывающими и «вокалический нуль». В сочетании *бабий платок и пилотка солдата* (*Тв*49 «Свет — всему свету») словоформы *платок* и *пилотка* соотнесены друг с другом по этому типу: повторяется квазикорень ПЛТК, а конкретные паронимические квазиосновы как бы образуются от него с помощью орфографических «чередований» ∅ || и, а || о, о || ∅. Именно с этим типом как безусловно доминирующим в поэзии XX в. приходится соотносить и случаи полного орфографического совпадения «основ» —

по: Дзуцева Н. В. «Женская» лирика 20-х годов и споры вокруг нее. «Метод и стиль писателя». Владимир, 1976, с. 17). См. также 20.1.

[66] Ср. в прозе: «Хвала ему [Б. Полевому] и всем его, как говорится, *присным* за исключением *пресных*» (Вал. Катаев; см. «Юность», 1975, № 6, с. 79).

чистые и предельные случаи «поэтической этимологии» в ее синхронном аспекте: например, для «корня» ЩР — сочетание *ощерившиеся пещеры* (М. Петровых, сб. «Дальнее дерево», 1968, с. 48; поэма «Карадаг», 1930), для «корня» РЗБ — *разбегом* и *разбоем* (Н. Тихонов, 1924 «Красные на Араксе», 1) и т. п. [67]

(2) Второй тип можно назвать метатетическим. От первого типа его отличает только незакрепленный порядок следования консонантов «корня». Соотносящиеся «основы» словоформ обнаруживают столь же широкую гамму вокалических «чередований», а палиндромы типа *ропот — топор* выступают здесь как частный случай. Основную массу примеров иллюстрируют такие факты, как *ворчали овчарки* (Пастернак) [68], *голос — Логос* или *розги гроз* (Л. Мартынов), *заштопанное шапито* (А. Межиров), *ломота и томленье* (Н. Матвеева), *безработица—роботизация* (А. Вознесенский) и др. под., о которых см. наши прежние работы о паронимии [69].

(3) Третий тип, который мы впервые вводим в классификацию случаев паронимии (в результате обсуждения соответствующих проблем с Н. А. Кожевниковой), назовем эпентетическим. Он также соотнесен с вокалическим типом, но отличается от него не перестановкой «корневых» консонантов (букв), а включением внутрь «корня» еще одного консонанта. Иллюстрациями могут служить случаи вроде *мастер матерый* (приходит к простому письму) у А. Вознесенского в «Лонжюмо», *проспекты просек* у Р. Казаковой (сб. «Стихи», 1962, с. 43), *гордые, как гренадеры* в песне у Б. Окуджавы, а также *нежданная нежность* у Н. Тихонова в «Выре» (1927), «*Пощадят ли площади* меня?» у Пастернака (см. Жол-

---

[67] О коллизиях между паронимией и рифмой, о соотношении между диссонансной рифмой и развитием вокалического типа паронимии и о причинах, которые затрудняют развитие выделяемого ниже консонантного типа см. Григорьев 1975в и 1977в. Общее движение рифмы «от звука к слову», «от низших единиц к высшим» и «от звуковых ассоциаций к смысловым» (см. Самойлов 1973 : 19) следует сопоставить с семантически более значимой эволюцией паронимии, а в какой-то мере, может быть, и объяснить ею.

[68] Ср. «*Овчарка* встала *заворчав*» (*Хл*12, см. НП, 435).

[69] Заглавие стихотворения Вознесенского «Кроны и корни» в них по недосмотру было отнесено к метатетическому, а не к вокалическому типу.

ковский 1976 : 38), *смирным смертником* у Е. Евтушенко (сб. «Поющая дамба», 1972, с. 112), возможно, и *замер зуммер* (М. Дудин, сб. «Дорога жизни», 1968)[70]. Одним примером представим и публицистическую прозу: *недоучка и неудачник*[71].

(4) Тип, который мы называем консонантным, противостоит вокалическому в том отношении, что здесь используется не вокалическое, а консонантное расподобление «основ» при тождестве остальных консонантов буквенного «корня», а нередко и при совпадении вокализма «основ». Так, в сопоставлениях *беременная — переменилась* или «Несли не *хоронить* — несли *короновать*» (А. Вознесенский), *отрада* (моя и) *отрава* (Л. Мартынов, 1946) и т. п. мы могли бы соответственно вычленить «корни» РМН, РН и ТР и «чередования» б ‖ п, х ‖ к и д ‖ в[72]. Однако в таком «чистом» виде этот тип встречается совсем уж редко[73]. Впрочем, и в осложненном вокалическими расподоблениями виде (*витрина — ветрило* у Н. Матвеевой в сб. «Душа вещей», 1966, с. 126 и т. п.) он не получил широкого самостоятельного распространения. В прежних работах автора говорилось о причинах этого в связи с явлением обычной рифмы и о связи диссонансной рифмы с вокалическим типом паронимии.

(5) Наконец, для полноты, можно было бы выделить и еще один тип паронимии — аугментативный. Ср. случаи вроде *скандалы точно кандалы* (А. Вознесенский), которые в работе Григорьев 1977в были отнесены к консонантному типу. «Чередования» вроде с ‖ ∅ в самом деле позволяют трактовать эти случаи и как разновидность типа (4) в принятой здесь последовательности; ср. *опыт из лепета лепит* у Мандельштама (1933) или *стужи — тужить* во «Фронтовой хронике» у Твардовско-

[70] Однако двойные согласные (буквы) в таких позициях (а не в экспериментальных соотношениях типа **зуммер-зумзумим;* последнее словечко встречается у Хлебникова), по-видимому, скорее следует рассматривать как варианты одиночных согласных. Мы предпочли бы интерпретировать пример из Дудина как вокалический тип.

[71] См.: *Кондрашов С.* В зеркале Уотергейта.— Иностр. литература, 1977, № 1, с. 242.

[72] Случай *хоронить — короновать* можно было бы рассматривать и как контаминацию двух типов — консонантного и эпентетиче ского, распространяя «корень» до РН(В)Т.

[73] Если отвлечься от экспериментов Хлебникова со «звездным языком».

го (1941). Другой разновидностью того же типа оказались бы при этом и случаи с наращением «корня» справа, например, в прозе Мандельштама: «В темной аллее *шуршали* велосипеды — металлические *шершни* парка» («Египетская марка») — или во «Вмешательстве поэта» Багрицкого: «И с этой *бандой* символов и знаков | Я, как *биндюжник,* выхожу на драку». Ср. также многие другие примеры, разъясненные как относящиеся к вокалическому типу. Полезно обратить внимание на возможность различной структурной и типологической интерпретации отдельных примеров. Но вокалический тип паронимии явно господствует в современной поэзии даже в сравнении с метатетическим, не говоря уж об остальных. Поэтому мы не будем заниматься дальнейшей детализацией нашей типологии и обратимся к анализу тех парадоксальных изменений в структуре ПЯ, которые явились следствием «паронимического взрыва» [74].

§ 20. КВАЗИЕДИНИЦЫ В ПАРОНИМИЧЕСКОЙ ПОДСИСТЕМЕ ПЯ

20.0. Слово как единица паронимического фонда ПЯ

Наш анализ будет претендовать не на решение, а на постановку вопроса.

Каждый язык обладает своим, присущим только ему фондом паронимов. Пересечения между такими национальными фондами могут быть значительными (родство языков, интернациональная лексика, языковые союзы), но в обычной практике перевода, когда переводчик сталкивается со случаями использования паронимов, возникают — почти всякий раз — серьезные и часто не преодолимые прямым путем трудности. Так, при переводе с английского цитаты «Так мы понимаем Откровение, а не Революцию» современный критик вынужден был тут же в скобках дать прямую ссылку на оригинальный текст:

---

[74] Укажем, в заключение, попутно и на функционально весьма ограниченные случаи консонантного обмена между словами, не являющимися паронимами. Ср. в пародии на «мистического анархиста» Георгия Чулкова сочетание *кнутренний вризис* (Измайлов 1912 : 99).

Revelation not Revolution[75]. Еще сложнее дело обстоит, конечно, при переводе стихотворных текстов[76].

Собственные имена как будто облегчают переводчикам жизнь, но, принадлежа сами по себе к интернациональному фонду, они, конечно, тоже могут вовлекаться в разнообразные и иногда очень сложные и причудливые связи с разнонациональными апеллятивами (см., например, Григорьев 1976а). Русский ПЯ в XX в. широко использовал эти возможности.

В то же время огромная масса паронимов еще не привлекала ничьего внимания, хотя, пользуясь языком в самых различных сферах, мы буквально купаемся в «паронимическом море», но, так сказать, выходим сухими из этой влаги, пока на нее не направлена чья-либо рефлексия. В железнодорожном расписании и в реальном мире, который ему следует, существуют маршрут и состав, на вагонах которого прикреплены указатели «*Саратов — Ростов*». Насколько известно, имя этого «паронимического поезда» не привлекало пока внимания поэтов или прозаиков. Но вообще говоря, нет необходимости искать в действительности объекты такого рода, чтобы представить себе потенциальные запасы паронимической экспрессии в любом ПЯ.

Достаточно взять любую словоформу и подобрать к ней, скажем, по вокалическому типу, реально существующие в языке (и доступные кругозору экспериментатора) паронимы. Поскольку паронимы определяются положительно по формальному признаку, а по семантическому — отрицательно, задача такого подбора, понятно, оказывается несложной. Чтобы не порывать с историей поэзии, возьмем словоформу *лесá* и посмотрим, какие еще двухконсонантные и некоторые другие паронимы, кроме тех, которые привлек в известном примере Хлебников (*леса — лысы — обезлосели — обезлисели*; см. *М* XII, 24),

[75] См.: *Лакшин В.* Герберт Маркузе на карнавале.— Иностр. литература, 1971, № 9, с. 252.

[76] Ср. виртуозные усилия переводчика «Сатирических стихов» Люсеберга (перевод с нидерландского Виктора Топорова.— Иностр. литература, 1977, № 2, с. 251—253): *а пища пищит; воз поминовения | воз повиновения | воспоминания; всмятку — в сметане; замаранные — замурованы; мыло — мúло;* пласти*лин*овые стены Басти*ли*и; *каратэ — карателя; не ищите щита в такой нищете; перс ей угодил | она ухо*д*ила Персея; в пирамидоне и в пирамидах;* в экстра*поляции* и супер*полиции* и т. п.

можно было бы ей сопоставить. Ряд окажется достаточно большим; здесь, в этом паронимическом гнезде, мы найдем словоформы *ласка*, *лассо*, *лясы*, *лоск*, *лускать*[77], *лёсс*, *плюс*, *Люся*, *галс*, *галстук* и ряд других[78].

Часть из них расширяет консонантный «корень» и тем самым оказывается принадлежащей и к иным гнездам. Но трехконсонантные *лоск, ласка* или *полис*, четырехконсонантные словоформы *полоска*, *пляска* и т. п. не отделены китайской стеной от двухконсонантных, «исходных» форм (см. § 19), хотя с усложнением консонантного состава, по-видимому, уменьшается возможность поэтической рефлексии, установления ассоциаций между «разноразмерными корнями», особенно, если «корень» растет не вправо, а влево. Заметно также, что сопоставления **леса — галс* или **лысы — плес* менее богаты потенциальными ассоциациями не только потому, что, скажем, слово *галс* ощущается как заимствованное, не мотивированное системой русского языка, но и потому, что нормативные значения слов *галс* и *плёс* связаны со всем их консонантным составом (ср. известное *слепи́т как плёс* у Пастернака).

Напомним здесь же такие высказывания поэтов. Во-первых: «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза (практически речь идет о начальных согласных буквах. — *В. Г.*), управляя всем множеством звуков слова» (*Хл* V, 219); ср. в уточненной редакции: «Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным» (*Хл* V, 235). Эти утверждения, которые противоречат синхронии русского языка в его научно-лингвистическом понимании, тем не менее существенны с точки зрения «отца современной паронимии» на паронимические соотношения в его своеобразной «поэтической лингвистике». Поскольку паронимия вообще «антинаучна» в том смысле, что устанавливаемые ею конкретные семантические связи противоречат типовым семантическим отношениям в нормированном языке, лингвистике нет необходимости «приходить в ярость». Полезнее

---

[77] Ср. *в лоск залускали* у Маяковского (см. Опыт 1973 : 248).

[78] Каждая такая словоформа представляет в этом перечне соответствующие лексемы и экспрессемы. Чтобы упростить картину, отвлечемся от элементарных дериватов типа *лесной, лесник, облысеть, лосенок, лисий* и т. п.

разобраться в достаточно сложной системе квазиотношений, которую принесла с собой в ПЯ развитая паронимия во всех своих разновидностях.

Во-вторых, уже давно было замечено: «„Поэтическую речь живит блуждающий многосмысленный корень.

Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание — отмиранье чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных". И вправду,—комментирует поэт поэта,— пословицы, поговорки, прибаутки, загадки — настоящая мирская речь русского народа» (см. Самойлов 1970 : 170) [79]. Здесь внимание поэта обращается на звуки, а не на буквы. Фонетика паронимии — очень интересная область. Нельзя, однако, не видеть, что конфликты между звучанием и написанием паронимов по крайней мере часто, если не чаще всего, разрешаются поэтами в пользу написания. Поэтому мы должны и из этого высказывания извлечь для будущей теории паронимии мысль о «размножении слов» согласными и связать ее с упоминавшейся выше идеей об «арабском корне созвучий», имея в виду прежде всего «собуквия».

20. 1. Квазиморфемы

Все предшествующее в этой главе и работы Григорьев 1975в и 1977в позволяют сделать попытку эксплицировать понятие квазиморфемы в паронимической подсистеме современного русского ПЯ.

В русском языке (и, очевидно, в любом другом славянском) слишком мало слов, которые поддавались бы последовательному проведению максималистской поэтической идеи «внутреннего склонения». Оппозиции *лес* — *лыс*, *бок* — *бык*, *бабр* 'тигр' — *бобр* трудно продолжить таким образом, чтобы можно было придать каждой из противостоящих в них друг другу гласных устойчивое поэтико-грамматическое значение, сделать эти гласные

---

[79] Цит. работа Мандельштам 1928 : 47—48. Исправляем отдельные опечатки.

морфемами — фактами поэтической морфологии. Аналогичных оппозиций, построенных на согласных, в русском языке значительно больше, почему, в частности, и не является заведомо бесперспективной попытка поэтически морфологизовать каждый из консонантов (как это, например, имело место в «звездном языке»). Но хотя идея «внутреннего склонения» и неосуществима, все-таки, поскольку доминирующим пока является вокалический тип паронимии, необходимо обратить внимание на фонетико-морфологическую характеристику возникающих в нем «основ»[80].

В известном смысле эти «основы» — окказиональные аналоги так называемых основ первой степени в семитских языках[81]. Назовем «основу», которая обнаруживается у паронимов в художественной речи, квазиморфемой. В ней следует различать: а) консонантный паронимический «корень» типа ЛС (*леса — лысы*), ПРЧ (*прочь — порочный*), КРСТ (*коросту — красотой*) и т. п.; б) вокалические окказиональные «аффиксы» — «огласовки», или «диффиксы» (по Старинину), с помощью которых из паронимического «корня» как бы заново создаются поэтом словоформы-паронимы. Обозначим цифрами консонанты «корня», а любую гласную (в том числе — нуль звукобуквы) в «основах» словоформ, участвующих в паронимии,— знаком ә. Тогда общие формулы паронимических «основ», т. е. некоторых квазиморфем, примут следующий вид:

〈-(ә)1ә2-〉, 〈-(ә)1ә2ә3-〉, 〈-(ә)1ә2ә3ә4-〉.

Эта запись имитирует способы записи основ в семитских языках и в то же время представляет собой некоторый аналог морфофонематической транскрипции. Прокомментируем эти формулы, перечислив ряд характеристик вокалического типа паронимии. Напомним, что здесь существенны, в частности, такие признаки:

1) нерелевантность для согласных «корня» оппозиции по твердости — мягкости[82]; 2) орфографическое тождест-

---

[80] Далее мы используем и отчасти переосмысливаем целый ряд понятий, введенных В. Н. Сидоровым, Р. И. Аванесовым и другими членами МФШ, а также Н. С. Трубецким и Г. О. Винокуром. Ссылки при этом будут даваться на издание Реформатский 1970.

[81] См. Старинин 1963.

[82] Ср. обычные факты типа *хлюст — холостяк — Хлестакова* (Винокуров), *по пахоте пехота* (Кульчицкий), *рубин — рябиной* (Коган) и под.

во согласных «корня»; 3) тождество их порядка в аттрактантах; 4) наличие у «корня» некоторого размытого и неопределенного, «потенциального» значения; 5) нерелевантность ударения для гласных в «основах», т. е. эквивалентность сильных и слабых гласных фонем как элементов окказиональной «огласовки» («диффикса»)[83]; 6) окказиональность и диффузность каждого «диффикса», т. е., в отличие от картины, наблюдаемой в семитских языках, невозможность связать «диффиксы», совпадающие в разных случаях паронимии, с каким-либо определенным грамматическим или словообразовательным значением[84]; 7) открытость «основы» (ср. дефис в нашей транскрипции)[85]; 8) остаточные паронимические квазипрефиксы и квазипостфиксы (типа *с-* и *-дар* в сближении А. Вознесенским словоформ *кипи* и *скипидар*); 9) соотнесенность «корней» и «основ» как производных и непроизводных.

Необходимо, конечно, дополнить и уточнить этот перечень характеристик вокалического типа паронимии. Так, например, напомним, что важно выявить функции различных «поэтико-синтаксических позиций» в стихе и строфе: имеем ли мы дело с непосредственным примыканием паронимов-аттрактантов или с дистантными контактами; с одной и той же строкой или разными строками (иногда даже строфами); реализуется паронимия в эпитетной или сравнительной конструкции; какова здесь роль «анжамбмана» и т. п.[86] Предстоит также выявить сопоставительные паронимические потенции разных ча-

---

[83] Ср. понятие «куплингов» у С. Левина (1964 : 33—46), который связывает в «куплинги» или только ударные, или только безударные слоги в случаях аллитерации; паронимию он практически не затрагивает. Но «огласовки» — тоже «куплинги».

[84] Ср., например, «чередование» ó || á: *дочка — дачка, безсюмен — бездамен* и *своре — свара.* Материальный параллелизм в «диффиксах» не сопровождается смысловым параллелизмом. Поэтому «склонения корня», или «внутренней флексии» в собственном смысле слова, здесь по существу нет. Превращения каждой из гласных или их сочетаний в настоящие морфемы не происходит.

[85] О характеристиках, упоминаемых в пп. 7, 8 и 9, ниже будет сказано подробнее.

[86] Ср. у П. Вегина («Юность», 1973, № 6, с. 45) в метафоре-сравнении: *над горячей головнею | непутевой головы* (пример, который свидетельствует и об отсутствии четких разграничительных линий между паронимией и некоторыми сближениями однокорневых слов).

стей и частиц речи. Ср. 19.3. Показательно, что в паронимии актуализируются, как бы переводятся в разряд знаменательных и некоторые служебные слова. Конечно, для этого нужны особые условия контекста и незаурядное мастерство; ср. мандельштамовское четверостишие (1937):

Я скажу это начерно, *шепотом,*
Потому что еще не пора:
Постигается *потом и опытом*
Безотчетного неба игра.

Обычно же собственное «ассоциативное поле» служебных слов почти неощутимо [87].

Обратимся к вопросу о границах «основ». Словоизменительные и словообразовательные постфиксы часто остаются за их пределами, но квазиморфема может и поглощать реальный постфикс. Так, в сближении *ругателей — рогатины* мы должны, очевидно, отнести совпадающие сегменты *-ат-* к «основе», а сближение *бездомен — демон* показывает, насколько легко «основа» захватывает суффикс *-ен-*. В *баклажаны — отлежали* «основа» ⟨-ЛәЖ-⟩, видимо, не распространяется за счет классного показателя в *-леж-а*, совпавшего со вторым *-а-* в сегменте *-лажа-*. Но в экспериментальном сближении **баклажаны — лежанка* «основа» вырастает до ⟨-ЛәЖәН-⟩. Иначе говоря, «основы», как правило, являются закрытыми; в то же время известны и неприкрытые «основы» (ср.; *у ангела ангина* и под.). В транскрипции это обстоятельство отражено при помощи круглых скобок для начальной гласной «диффикса».

Реальные словоформы-паронимы обнаруживают не только общую квазиоснову, но — нередко — и разного рода остаточные квазиаффиксы. Один пример (в *кипи — скипидар*) был указан выше. Примером «постфикса» может служить и сегмент *-от* в *забью — забот*.

Мысленный эксперимент, например, сближение *кипи — скипидар* последовательно со **скупиться*, **кпд* и **скопидом*, показывает, как «непроизводная основа» ⟨-КәП-⟩

---

[87] Любопытен случай «междометной паронимии» у Хлебникова: «Что варишь, | Товарищ? | Из *оха* и *уха* | *Уху*. | Добавь сюда: | — *Эх!* | — *Их!* | — *Ох!*» (вместо *оха*, видимо, следует читать *аха*; см. у него же в поэме «Прачка»: Охала, ухала, ахала!).

соотносится с рядом «производных» (⟨-СэКэП-⟩; ⟨-КэПэД-⟩; ⟨СэКэПэД-⟩), как остаточные «аффиксы» соотносятся с реальными аффиксами и как «производная основа» поглощает отдельные значимые и незначимые сегменты словоформ[88]. Эволюция «звуковых повторов» и развитие паронимии как способа организации поэтической речи приводили к появлению все более длинных «основ», усложнение звукобуквенного состава которых можно примерно представить в виде цепочки С>СГ>СГС, ГСС, ССГ>...>ССГСССГС[89]. В синхронии же разного типа «основы» связаны иногда очень сложными отношениями «производности». При этом действительно можно сказать, что во многих случаях паронимии начальные консонанты словоформ с «непроизводными основами» «приказывают» остальным их сегментам, т. е. функционально — в смысле паронимических потенций — являются господствующими.

Если это так, то, возможно, следовало бы уже с учетом функционирования паронимии, а также в связи с особой «уплотненностью» слова в ПЯ, еще раз вернуться к проблемам членимости слова в общелитературном языке. В самом деле, так ли уж «совсем не членятся морфологически аббревиатуры» типа ВЦИК или ВДНХ (см. Реформатский 1975 : 10)? Аббревиатурный (в широком смысле) принцип структуры слова ПЯ, слова как экспрессемы (см. в гл. III о работах Бахтина и др.) позволяет взглянуть и на привычные для лингвиста аббревиатуры и сложносокращенные слова с иной точки зрения, как на некоторую общеязыковую модель развития самой паронимии. Не случайно, по-видимому, что бурное распространение этих новых для русского языка способов словообразования и «паронимический взрыв» хронологически сходятся.

Однако, чтобы развивать или опровергнуть эту идею, потребуются согласованные усилия лингвистов разных специальностей.

---

[88] Анализ более сложных случаев типа *дикарочка — дочь Икара* (А. Вознесенский) как будто говорит за то, что остаточные «аффиксы» могут быть обобщены в понятии «конфикса» (ср. **Дакар* и **курочить;* если не рассматривать этот пример в ряду метатез и не приписывать «конфиксу» *д- — -очк-* значение второй «основы»).

[89] Ср., например: *прозрачности — призрачности* (Кирсанов). Отвлекаемся от полуживых еще этимологических связей между этими словоформами.

20.2. Квазифонемы?.. Графофонемы?..

Если аналог «морфофонематической транскрипции» паронимии требует от исследователя анализа каждого из множества разнообразных контекстуальных фактов, то, с точки зрения поэта, с которой нельзя не считаться, в орфографии паронимических словоформ как бы уже дан в готовом виде аналог их «словофонематической транскрипции», не требующей никаких дополнительных проверочных процедур по сильным позициям для отдельных звуков.

Это до известной степени объясняет, почему поэты так часто «смешивают» звук и букву. Дело в том, что фонологическая система литературного языка не является в паронимии единственно действующей. Неразличение (поэтическая «нейтрализация») в паронимах твердых и мягких согласных приводит к целой системе преобразований, не отменяющих, конечно, каких-либо закономерностей национального языка, но как бы надстраивающихся над ними и опирающихся прежде всего на письменную фиксацию элементов ПЯ, которая может и подчинять себе их звуковую материю. Обычное для художников слова восприятие звуковой стороны языка в тесной связи с его орфографической закрепленностью требует от исследователей художественной речи особого понимания. Соответственно необходимо известное смягчение фонологического педантизма, отвлекающегося от специфики письменного художественного творчества.

Так как для поэта орфография слова и любого его звучащего сегмента во многих случаях не менее важна, чем звуковая сторона, орфограммы оказываются существенным, а часто и решающим доводом при установлении паронимических ассоциаций, т. е. парадигматических связей между паронимами[90]. Не будет, вероятно, большим преувеличением сказать, что, если наша орфография в основном фонологична, то своеобразная «фонология паронимии», эта квазифонология, поразительно орфографична.

Назовем преобразуемые в паронимии фонемы литературного языка к в а з и ф о н е м а м и[91]. Понятно, что

---

[90] Ср. Панов 1967 : 237.

[91] Существу дела, может быть, более отвечало бы название *графофонемы,* поскольку речь идет о функциональной эквивалентно-

Из всего этого следует, что гласных квазифонем в вокалическом типе паронимии не пять, а десять плюс полноправный вокалический квазифонемный нуль, эквивалентный как дивергент остальным гласным квазифонемам, т. е. всего — одиннадцать. Таким образом на паронимическую квазифонологию, на соотношение согласных и гласных квазифонем в вокалическом типе паронимии ПЯ, не распространяется закон Бодуэна, действующий в литературном языке, т. е. тенденция системы гласных к упрощению, системы согласных — к усложнению.

Небезынтересно отметить, что недавний анализ «поэтической деструкции» фонем немецкого языка в позиции рифмы привел исследователя (Кремер 1974; может быть, лучше говорить не о «деструкции», а о трансформации или о «квазифонологическом» в рифме) к таким выводам. 15 «нормальных» гласных фонем здесь сведены к 6 «поэтофонемам», а 19 «нормальных» согласных — к 14 «поэтофонемам». Идею «поэтоморфем» применительно к рифме Кремер не развивает, что естественно для исследователя, далекого от идей Московской фонологической школы.

20.3. Квазифонетика и квазиморфемика

Фонетика (не квазифонетика) паронимии, обязанная рассматривать любой вариант любой фонемы (или даже квазифонемы) и как конкретный звук [96], только подтвердит, конечно, закон Бодуэна. Но квазифонетика — это фонетика реальных словоформ и паронимических квазиморфем в одно и то же время, а минимальные единицы для паронимии — это и «волны», и «кванты». Лишь вместе фонетика и квазифонетика могут полно описать систему этих единиц [97].

«Позицией» для квазифонемы оказывается словоформа в целом [98]. Парадоксальные «фонология и морфология» паронимии, а также «паронимообразование» не столько надстраиваются над фонологией, морфологией и словообразованием литературного языка, сколько особым

---

[96] См. Панов 1967 : 290 (сноска).
[97] Ср. Панов 1967 : 291—292.
[98] Квазифонема остается, конечно, «дифференциатором» смысла, но одновременно она выступает и как «интегратор» смысла, т. е. паронимического эффекта.

образом воплощаются в них и в орфографии словоформ художественной речи, а как способы описания — по-своему обобщают паронимическое бытие словоформ.

Поэтому, в частности, нет ничего неожиданного в том, что с точки зрения паронимии несущественно фундаментальное для общей фонологии различие между «архифонемами» Н. С. Трубецкого и «гиперфонемами» В. Н. Сидорова. Неважно, исходим мы из того, что [и] и [ы] — одна и та же или разные фонемы: в паронимии И и Ы выступают как равноправные квазифонемы, полноценные компоненты «огласовок», дивергенты единого «диффикса» э.

Аналогично дело обстоит и со спором о парах заднеязычных. Ведь оппозицию по мягкости-твердости паронимия просто «снимает» в своих консонантных «корнях». «Поэтическая филология» выглядит здесь более гибкой и конструктивной, чем профессиональная, которой еще предстоит разобраться в этих фактах. Паронимия — это особый случай такого рода, когда, как показал Р. И. Аванесов, «физически ничего не меняется, все как бы стоит на месте, но функционально происходит перестройка системы и фонологической модели»[99].

Фонолог, который сталкивается с нефонетическим чередованием, выводит его в морфонологию или в морфологию. Грамматист изучает нефонетические чередования, супплетивизм основ, варианты морфем в литературном языке или/и в диалекте; фонетические изменения в морфемах сами по себе его не интересуют. Паронимы и в том и в другом случае оказываются «вне игры».

Поэт лишен неизбежной односторонности ученого — ничего «омертвелого» или «чужого» в ПЯ для него нет, его «епархия» — весь язык, язык в целом. «Центральный вопрос связи фонетики и морфологии»,— по справедливому замечанию А. А. Реформатского, вопрос о тождестве или нетождестве морфем — он решает по-своему, творя новые «морфемы» и «чередования» и окказионально семасиологизируя случайную звуковую близость между словами. Но соотношение *кот — печь* для поэта не может стоять в одном ряду с соотношением *дом — дым*[100]. Наобо-

[99] См. Реформатский 1970 : 119.
[100] А для фонолога эти пары равнозначны. См. Реформатский 1970 : 415.

Из всего этого следует, что гласных квазифонем в вокалическом типе паронимии не пять, а десять плюс полноправный вокалический квазифонемный нуль, эквивалентный как дивергент остальным гласным квазифонемам, т. е. всего — одиннадцать. Таким образом на паронимическую квазифонологию, на соотношение согласных и гласных квазифонем в вокалическом типе паронимии ПЯ, не распространяется закон Бодуэна, действующий в литературном языке, т. е. тенденция системы гласных к упрощению, системы согласных — к усложнению.

Небезынтересно отметить, что недавний анализ «поэтической деструкции» фонем немецкого языка в позиции рифмы привел исследователя (Кремер 1974; может быть, лучше говорить не о «деструкции», а о трансформации или о «квазифонологическом» в рифме) к таким выводам. 15 «нормальных» гласных фонем здесь сведены к 6 «поэтофонемам», а 19 «нормальных» согласных — к 14 «поэтофонемам». Идею «поэтоморфем» применительно к рифме Кремер не развивает, что естественно для исследователя, далекого от идей Московской фонологической школы.

20.3. Квазифонетика и квазиморфемика

Фонетика (не квазифонетика) паронимии, обязанная рассматривать любой вариант любой фонемы (или даже квазифонемы) и как конкретный звук [96], только подтвердит, конечно, закон Бодуэна. Но квазифонетика — это фонетика реальных словоформ и паронимических квазиморфем в одно и то же время, а минимальные единицы для паронимии — это и «волны», и «кванты». Лишь вместе фонетика и квазифонетика могут полно описать систему этих единиц [97].

«Позицией» для квазифонемы оказывается словоформа в целом [98]. Парадоксальные «фонология и морфология» паронимии, а также «паронимообразование» не столько надстраиваются над фонологией, морфологией и словообразованием литературного языка, сколько особым

---

[96] См. Панов 1967 : 290 (сноска).

[97] Ср. Панов 1967 : 291—292.

[98] Квазифонема остается, конечно, «дифференциатором» смысла, но одновременно она выступает и как «интегратор» смысла, т. е. паронимического эффекта.

образом воплощаются в них и в орфографии словоформ художественной речи, а как способы описания — по-своему обобщают паронимическое бытие словоформ.

Поэтому, в частности, нет ничего неожиданного в том, что с точки зрения паронимии несущественно фундаментальное для общей фонологии различие между «архифонемами» Н. С. Трубецкого и «гиперфонемами» В. Н. Сидорова. Неважно, исходим мы из того, что [и] и [ы] — одна и та же или разные фонемы: в паронимии И и Ы выступают как равноправные квазифонемы, полноценные компоненты «огласовок», дивергенты единого «диффикса», э.

Аналогично дело обстоит и со спором о парах заднеязычных. Ведь оппозицию по мягкости-твердости паронимия просто «снимает» в своих консонантных «корнях». «Поэтическая филология» выглядит здесь более гибкой и конструктивной, чем профессиональная, которой еще предстоит разобраться в этих фактах. Паронимия — это особый случай такого рода, когда, как показал Р. И. Аванесов, «физически ничего не меняется, все как бы стоит на месте, но функционально происходит перестройка системы и фонологической модели» [99].

Фонолог, который сталкивается с нефонетическим чередованием, выводит его в морфонологию или в морфологию. Грамматист изучает нефонетические чередования, супплетивизм основ, варианты морфем в литературном языке или/и в диалекте; фонетические изменения в морфемах сами по себе его не интересуют. Паронимы и в том и в другом случае оказываются «вне игры».

Поэт лишен неизбежной односторонности ученого — ничего «омертвелого» или «чужого» в ПЯ для него нет, его «епархия» — весь язык, язык в целом. «Центральный вопрос связи фонетики и морфологии»,— по справедливому замечанию А. А. Реформатского, вопрос о тождестве или нетождестве морфем — он решает по-своему, творя новые «морфемы» и «чередования» и окказионально семасиологизируя случайную звуковую близость между словами. Но соотношение *кот — печь* для поэта не может стоять в одном ряду с соотношением *дом — дым* [100]. Наобо-

---

[99] См. Реформатский 1970 : 119.

[100] А для фонолога эти пары равнозначны. См. Реформатский 1970 : 415.

рот, нормативные чередования типа к || ч, о || ∅ или орфографически прикрытые чередования типа [о || ʌ || ъ], [д || т], [с || с'], не мешающие отождествлению морфем, он свободно «дополняет» собственным «чередованием», скажем, о || е || ы || у || а (*бездомен — демон — бездымен — бездумен — бездамен*)[101], и получает возможность отождествлять абсолютно нетождественное.

Используя случайности исторического развития лексики национального языка, ПЯ с помощью поэтов вырабатывает свою, парадоксальную, с точки зрения литературного языка, «фонологию» паронимии. Непротиворечиво описать и объяснить все возникающие здесь парадоксы тем более трудно, что они почти не привлекали внимания фонологов и филологов вообще, а корпус подлежащих фиксации фактов постоянно пополняется новыми их разновидностями и переходными формами смежных явлений.

Известно, что существуют фонологические варианты морфем. В свое время Трубецкой определял морфонологию как законы и правила морфологического использования фонологических средств (см. Станкевич 1976 : 104). Несмотря на самые различные понимания предмета и задач морфонологии (см. Реформатский 1974; Бромлей 1974), можно поставить вопрос о том, правомерно ли применительно к паронимии говорить о квазиморфонологии. Может быть, именно в обсуждениях морфонологической проблематики удастся прийти к идее, которая позволит, вместо нашей предварительной типологии паронимии, дать единое и вполне адекватное описание паронимических квазиоснов? «Фонемы, чередующиеся в зависимости от грамматических условий, объединяются в морфонему» (Панов 1967 : 207). А если обнаруживаются «чередования», зависящие от «поэтикосемантических» условий? Вправе ли мы ставить вопрос о «квазиморфонемах»? Это — вопрос к фонологам.

Так или иначе, но и в паронимии филология имеет дело с «превращением функционально несамостоятельных сторон речи в функциональные»[102]. Поэзия своими средствами как бы дает «синтез синтагматики и парадигма-

---

[101] Неоднократно цитировавшийся нами классический пример паронимии у П. Антокольского.

[102] Панов 1967 : 160 (сноска). Речь у М. В. Панова идет об «общей особенности художественных текстов».

тики», и им тоже, как и в обычной фонологии, «придется заниматься еще не одному поколению языковедов»[103].

В лингвистической теории нередко выводят за пределы «языка» в область «литературы» само явление звуковых повторов и — соответственно — паронимии (см. Смирницкий 1954 : 14—15; ср. Опыт 1973 : 57). Но трудно отрицать, что разнообразные «канонизованные» и «неканонизованные» (окказиональные) «приемы поэтической техники» (Поливанов 1963 : 100, 102 и др.) так или иначе обобщаются в системе данного ПЯ, обнаруживая некоторые собственно лингвистические принципы организации художественных текстов, манифестируя лежащий за ними «код».

Попытки Л. П. Якубинского и О. М. Брика показать, что поэтической речи присущи некоторые собственные закономерности на фонетическом уровне[104], не привели к всеобщему признанию ПЯ как относительно самостоятельной данности, как специфической формы национального языка. Изучение рифмы, чаще всего не обнаруживающей особого плана содержания, также не сказалось сколько-нибудь заметно на статусе ПЯ как объекта лингвистического исследования. С другой стороны, «метафора» кажется присущей в равной степени и «языку» и «литературе»; поэтому так легко поделить ее на «лингвистическую» и «литературоведческую», не заботясь о ведомственном, а не научном характере такого деления. Обращение к паронимии позволяет утверждать, что это — специфическое явление «языка литературы», обладающее некоторыми парадоксальными, с точки зрения науки о «практическом», литературном языке, характеристиками не только в плане выражения (квазифонемы), но и в плане содержания («основы», «корни», «диффиксы», отношения «производности» и собственно семантические отношения между паронимами, «ассоциативные поля» в паронимическом фонде и в контекстах, «парадигмы» и т. д.). Тем самым существование

---

[103] Панов 1967 : 293. Здесь сформулирован один из важнейших выводов московской фонологической школы и перспектива дальнейшего развития фонологии как науки (ср. в словообразовательном плане обсуждение понятия «позиция» в работе Земская 1975).

[104] См. об этом Леонтьев 1968 : 145—146. Там же и литература вопроса.

ПЯ как относительно самостоятельной данности получает новые аргументы, а закон Бодуэна требует — как со временем всякий закон такого рода — переформулировки с учетом особенностей развития ПЯ.

И наша повседневная речь устроена достаточно сложно, но, как писал Л. Мартынов (сб. «Гиперболы», с. 181), «Поэзия | Отчаянно сложна <...>». Паронимия, может быть, особенно наглядно демонстрирует эту сложность поэзии и современного ПЯ. Хотелось бы надеяться, что предложенное описание не противоречит «мудрому афоризму» математика А. А. Маркова: «Модель должна удовлетворять двум требованиям: быть похожей на свой объект и быть проще своего объекта»[105].

Перефразируя строчки Н. Матвеевой (сб. «Душа вещей», с. 21), можно сказать: поэты прибегают к паронимии потому, что «между розными звеньями» они «рвутся восстанавливать связь». Не отрицая ни метафор, ни сравнений, а плодотворно взаимодействуя с ними в контекстах, паронимия в то же время представляет собой как бы более экономный и менее прямолинейный, чем они, способ выявления и утверждения «семантических парадигм» ПЯ и асимметрии между словом и образом.

В самом деле, каждое гнездо паронимов — это материальный внутриязыковой ориентир для ассоциаций: и метафора, и сравнение сами по себе как тропы таких ориентиров в языке лишены.

В паронимии неисчислимое множество возможных ассоциаций оказывается более определенным, его обуславливает конечное множество паронимов одного «корня»[106]. Выявляя «семантические парадигмы», паронимия отражает связи между денотатами в индивидуально-художе-

[105] Цит. по: Реформатский 1970 : 91.

[106] Читатель может теперь сам представить себе потенциальное «ассоциативное поле» на базе более сложного, скажем, трехконсонантного паронимического «корня», например, ПЛТ. Если ориентироваться на вокалический и метатетический типы, то соответствующее «поле» объединит слова *палить, Пилат, плоть, пальто, политика, пилить, пялиться, петел, лилипут, гольтепа, культяпка, теплый, тополь, тюльпан* и т. д. Насколько удачными и удачливыми в эстетическом отношении окажутся реально избираемые из таких «полей» паронимы и развиваемые поэтом на их основе ассоциации, зависит не от ПЯ как объективной данности, а от меры поэтического дарования, от поэтической смелости и чувства «соразмерности и сообразности», от «стиля эпохи», стереотипов и даже от личных вкусов в некоторой среде читателей.

ственных картинах той действительности, на познание и изменение которой направлено всякое подлинное творчество и которую куда более поверхностно охватывает тот, кто довольствуется лишь стандартным, нормативным языком [107].



Перечитывая Твардовского, с удовлетворением обнаруживаешь у него в знакомых, казалось бы, строчках явное предпаронимическое напряжение: *двора — надвратной — вдруг* (*Тв*67 «Береза»), *душой — дышйте* (*Тв*67 «Я сам дознаюсь, доищусь...»), «И зимний *пень* березовый | Зальется *пеной* розовой» (*Тв*66) и др. под. Очевидно, такого рода сближения просто не попадали раньше в светлое поле сознания. Но должны ли они попадать туда? Прав ли А. Поп: «Звук должен казаться эхом смысла»? Безусловно ли верен не менее популярный афоризм: «Высшая степень искусства состоит в способности скрыть самую технику искусства» (А. Павлова)? Или надо добавить: в первом тезисе — «не только казаться, но и быть», во втором — «до поры до времени»? Так или иначе, но в стихотворении, откуда мы уже цитировали паронимический шедевр: «*Прочь* этот страх, расчет *порочный* 〈...〉» (*Тв*67) — мечта поэта, естественно, совпадает с мечтой филолога и каждого нормального носителя ПЯ:

А только б некий *луч словесный*
Узреть, не зримый никому,
Извлечь его из тьмы безвестной
И удивиться самому.

---

[107] Лишь совсем недавно различные «языковые игры» стали предметом серьезного анализа лингвистов (хотя игра как модель творчества была глубоко осознана уже в 20-е годы, а самими художниками слова — много раньше; ср. Кэрролла и известные анализы его словотворчества в работах Панова). Интересную статью Красильникова 1975 было бы полезно соотнести с явлениями паронимии (далеко ушедшими от собственно игровой стадии), а игру «Почему не говорят?» можно и паронимизировать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так называемая «поэтическая лексика» составляет лишь небольшую часть лексики современного ЯХЛ, даже если рассматривать его лишь с точки зрения стилистических пластов ЛЯ. Поэтика слова, функционирование слова в художественной речи и творческое отношение к слову в других сферах общения, структура слова как единицы ПЯ требуют специфического подхода лингвистов к этим проблемам ЛП, имеющим давнюю традицию исследования, но пока далеким от однозначного решения многих узловых вопросов, что затрудняет и признание права ЛП на свой предмет.

Поэтому первой задачей нашей работы было выявление современного статуса ЛП в системе филологических дисциплин (гл. I). В итоге обсуждения относящейся сюда обширной и противоречивой литературы предложена схема, отражающая указанный статус (§ 5). Согласно ей, ЛП, предметом которой является исследование ПЯ во всех его лингвистических аспектах, приобретает в настоящее время особое значение в филологии. Оставаясь лингвистической дисциплиной (ср. лингвистику текста), но будучи тесно связанной и с развитием стиховедения, ЛП может и должна помогать решению широкого круга проблем теории и истории литературы, способствовать действенному сотрудничеству филологов самых различных специальностей. В то же время ЛП предстоит сыграть основополагающую роль и в развитии «языковой критики» — лингвистического (лингвопоэтического) аналога и дополнения, а отчасти — обоснования и углубления критики литературно-художественной и тем самым внести свой вклад в решение тех особо актуальных задач, которые были поставлены перед филологией известным Постановлением ЦК КПСС.

Другая первоочередная задача, выдвинутая в работе,— это лингвистическое обоснование необходимости самого понятия ПЯ и его экспликации. Концепция ПЯ, которую развивает автор в гл. II, исходит из того, что творческий аспект языка является не второстепенным, вторичным или побочным, а затрагивает основные характеристики лингвистической онтологии и гносеологии. Ни ЯХЛ, ни тем более ЛЯ далеко не исчерпывают сущность этого творческого отношения к языку его носителей, а представляют собой определенную редукцию ПЯ, рассматриваемого как максимальная манифестация современного национального языка. Обсуждая проблемы лингвистического нормативизма, отношения между понятиями ЯХЛ и ЛЯ и понятие нормы в ПЯ, мы пришли к таким, в частности, заключениям: для полного выявления характеристик ПЯ и ЯХЛ необходимо строго различать по крайней мере четыре возможных позиции лингвиста-наблюдателя (§ 6); полнота функционального описания ПЯ и ЯХЛ зависит от того, насколько полно и строго будет выявлен творческий аспект разговорной речи, диалектного языка, научного языка и других сфер языкового общения (§ 7 и др.); диалектика отношений между понятиями нормы и обоснованных отступлений от нее требует прежде всего развития представлений о специфических нормах ПЯ и ЯХЛ (опыт осмысления этих норм предложен в § 8).

В работе впервые вводится понятие стилей ПЯ и ЯХЛ (§ 9), особо существенное как для выявления и непротиворечивого описания стилевых течений в литературе социалистического реализма в наши дни, так и для построения истории языка русской художественной литературы XX в. на базе оппозиции сложность/простота художественных средств. Предлагается различать три стиля ПЯ — сложный, простой и беллетристический (9.2). Идиостили и идиолекты отдельных художников слова могут по-разному соотноситься с объективно присущими ПЯ стилями, по-разному ориентироваться на его «стилевые векторы», но сами эти стили необходимы обществу и его ПЯ для их нормального эстетического развития.

Без четкого определения позиций по отношению к понятиям ЛП, ПЯ и ЯХЛ невозможно, по мнению автора решение основной задачи, поставленной в работе,— обоз-

начить главные контуры лингвистического описания поэтики слова (см. «Введение», 0.4). Понятие экспрессемы как единицы ПЯ подробно обосновывается путем критического рассмотрения и переосмысления взглядов различных филологов и художников слова на соотношение понятий внутренней формы/внутреннего содержания слова в ПЯ, на так называемую теорию общей образности и на проблему «упаковочных средств» (§ 10—13). Одним из результатов явилась формулировка конкретной задачи — представить структуру слова ПЯ как актуальную историю эстетически значимых словоупотреблений, как культурно-историческую парадигму. Эта задача решается в первом приближении на материале слова *ветер* в русской советской поэзии (§ 14).

Как показал анализ, проблема «слово и образ» не ограничивается взаимодействием этих понятий в пределах отдельно взятого текста, но должна рассматриваться в рамках всей актуальной для общества совокупности словесно-образных структур. Соответственно, общеязыковую и концептуальную «модели мира», обсуждаемые в литературе, следовало бы дополнить «образной моделью мира». Ее экспликации для художественной речи могут способствовать рассмотренные в § 15 понятие метафорической перифразы и ядерная схема словаря образов, опирающаяся на идею асимметричного дуализма эстетических знаков.

Обнаружилось также, что ЛП не располагает описанием ряда продуктивных сейчас способов словопреобразования («тропов»), в частности, метафор-сравнений (СрМтф) и паронимической аттракции (парономасии). Структура и функционирование СрМтф типа *кровати ржавый тарантас*, *бруствер письменного стола*, *бык воспоминаний* и др. описаны в § 16—18. Здесь показано постепенное развитие и распространение СрМтф в разных идиостилях XIX—XX вв. СрМтф сопоставлены с однословными метафорами, сравнениями, метаморфозами, метафорическими перифразами, эпитетными и другими конструкциями. Выдвинуто предположение о том, что в глазах художников слова СрМтф обладают преимуществом некатегорического сближения «далековатых понятий»: сходство между ними представлено в СрМтф таким образом, что, препятствуя прямолинейному отождествлению явлений и сохраняя некоторую неопределенность

грамматических и семантических отношений внутри генитивной конструкции, показывает в то же время, как именно «образ входит в образ и как предмет сечет предмет».

В отличие от работ по культуре речи автор применяет термин *паронимия* к контекстуальным сближениям разнокорневых паронимов. Рассмотрены «синонимические» и «антонимические» отношения между аттрактантами и уточнена типология паронимии (§ 19). Введено понятие паронимического фонда ПЯ и проанализированы квазифонематические и квазиморфологические, с точки зрения ЛЯ, отношения, возникающие в паронимии (§ 20). Понятие квазиединицы может быть соотнесено с проблемой преобразования, актуальной не только для ЛП, но и для современной лингвистики в целом.

Поэтика слова — важное связующее звено между лингвистикой и эстетикой слова, а творческий аспект языка неотделим от специфики национальной культуры.

Замечательная характеристика художественного слова: «слово — пяльцы, слово — лен, слово — ткань», — будучи соотнесена (1) с теорией филологии в целом и (2) с практикой русской советской поэзии, подтвердила значительность опыта «поэтической лингвистики» и лишний раз показала, что творчество автора этой формулы все еще недооценивается теоретиками и историками нашей науки. Не исключено, что своеобразие «грамматики» его идиостиля пока превышает аналитические способности филолога, но тем перспективнее, надо думать, стала бы попытка его непредвзятого и адекватного описания.

И этот вывод, подобно убеждению в том, что понимание ЯХЛ как одного из стилей ЛЯ в настоящее время является тормозом для всестороннего развития лингвистики, возможно, вызовет полемику. Но настоящая работа как раз и стремилась всемерно способствовать ее развитию. Ведь в области теории художественной речи особенно актуально положение о том, что «нельзя развивать новых взглядов иначе как полемически» (*В. И. Ленин.* Полное собр. соч., т. 22, с. 66). Вывод же, согласно которому необходимо как можно скорее подготовить коллективными усилиями, но по единому плану серию очерков, посвященных языку русской поэзии XX в., будем надеяться, уже сейчас никто больше не станет расценивать как сектантский, и он встретит у читателей и организаторов филологической науки лишь всеобщую и конструктивную поддержку.

ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ § 14 *

Сборники серии БСП: Антокольский, Ахматова, Безыменский, С. Васильев, Голодный, Гудзенко, Гусев, Дементьев, Инбер, Исаковский, Кедрин, Кирсанов, Ошанин, Прокофьев, Светлов, Сельвинский, Симонов, Смеляков, Тихонов, Уткин, Щипачев.

Сборники МСБП (3-е изд.): Брюсов, Маяковский, Хлебников.

Другие издания: Алигер — Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1958; Зоя. М.: Сов. писатель, 1952. Асеев — Стихотворения и поэмы: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1959. Д. Бедный — Собр. соч.: В 5-ти т. М.: Гослитиздат, 1953. Безыменский — Избр. произв.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1958. Берггольц — Соч.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1958. Блок — Соч.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1955, т. 1. Городецкий — Стихотворения и поэмы. М.: Гослитиздат, 1960. Долматовский — Избр. произв. М.: Гослитиздат, 1959. Есенин — Соч.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1955. Заболоцкий — Избранное. М.: Сов. писатель, 1960. Каменский — Поэмы. М.: Гослитиздат, 1961; Избр. стихи. М.: Гослитиздат, 1934. Коган — Гроза. Стихи. М.: Сов. писатель, 1960. Б. Корнилов — Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1960. Луговской — Избр. произв.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1956; Лирика. М.: Гослитиздат, 1958. Мартынов — Стихи. М.: Мол. гвардия, 1957; Лирика. М.: Сов. писатель, 1958. Пастернак — Избранное. М.: Сов. писатель, 1948. Саянов — Соч.: В 2-х т. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. Твардовский — Стихотворения и поэмы: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1954; Собр. соч.: В 4-х т. М.: Гослитиздат, 1960, т. 3 («За далью — даль»). Тихонов — Собр. соч.: В 6-ти т. М.: Гослитиздат, 1958, т. 2. Третьяков — Речевик. Стихи. М.; Л.: Госиздат, 1929. Цветаева — Избранное. М.: Гослитиздат, 1961.

---

* Тексты, представленные в этих источниках, используются и в других частях работы.

ЛИТЕРАТУРА

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М.: Искусство, 1957. Т. 1—2.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. 4-е изд. М.: Худож. лит., 1969.

В Центральном Комитете КПСС. О литературно-художественной критике.— Вопр. лит., 1972, № 3.

Абаев 1948 — *Абаев В. И.* Понятие идеосемантики.— Язык и мышление. М.; Л., 1948, вып. 11 (Ин-т языка и мышления им. Н. Я. Марра АН СССР).

Абаев 1970 — *Абаев В. И.* Отражение работы сознания в лексико-семантической системе языка.— В кн.: Ленинизм и теоретические проблемы языкознания. М.: Наука, 1970.

Абрамова 1974 — *Абрамова Н. И.* Проблемы дифференциации поэтической лексики: Опыт статистического изучения французской поэзии XIX в. Канд. дис. М., 1974.

Авеличев 1974 — *Авеличев А. К.* Метафора и контекст.— Вестник МГУ. Сер. Филология, 1974, № 3.

Аверинцев 1969 — *Аверинцев С.* Похвальное слово филологии.— Юность, 1969, № 1.

Азнаурова 1973 — *Азнаурова Э. С.* Очерки по стилистике слова. Ташкент: Фан, 1973.

Азнаурова 1974 — *Азнаурова Э. С.* Слово как объект лингвистической стилистики: На материале английского языка. Автореф. докт. дис. М., 1974 (МГПИИЯ им. М. Тореза).

Актуальные задачи 1964 — Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII вв.— Труды отд. древнерус. лит. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1964, т. 20.

Актуальные проблемы 1970 — Актуальные проблемы культуры речи. М.: Наука, 1970.

Алексеев 1967 — *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967.

Амосова 1958 — *Амосова Н. Н.* Слово и контекст.— В кн.: Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике. Л., 1958, т. 2. Уч. зап. ЛГУ, № 243. Сер. филол. наук, вып. 42.

Примечание. Названия, прямые ссылки на которые в книге отсутствуют, отмечены звездочкой.

Амосова 1969 — *Амосова Н. Н.* Слово как элемент речи.— В кн.: Вопросы теории и истории языка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1969.
Анализ 1975 — Анализ художественного текста. М.: Просвещение, 1975.
Анализ 1976 — Анализ литературного произведения. Л.: Наука, 1976.
Антокольский 1977 — *Антокольский Павел.* Приключения метафоры.— Вопр. лит., 1977, № 1.
Апресян 1974 — *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика: Синонимические средства языка. М.: Наука, 1974.
Арватов 1923 — *Арватов Б.* Язык поэтический и язык практический.— Печать и революция, дек. 1923, кн. 7.
Арватов 1928 — *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928.
Арнольд 1966 — *Арнольд И. В.* Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования. Л.: Просвещение, 1966.
Арнольд 1974 — *Арнольд И. В.* Стилистика декодирования. Курс лекций. Л., 1974 (ЛГПИ им. Герцена).
Артеменко 1976 — *Артеменко Е. Б.* Вопросы синтаксического строя русской народной лирической песни. Пособие к спецкурсу по лингвофольклористике для студентов-филологов. Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1976.
Артеменко 1977 — *Артеменко Е. Б.* Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1977.
Ахманова 1969 — *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М.: Сов. энциклопедия, 1969.
Ахманова и др. 1966 — О принципах и методах лингвостилистического исследования / Под ред. О. С. Ахмановой. М.: Изд-во МГУ, 1966. [Авт.: Ахманова О. С., Натан Л. Н., Полторацкий А. И., Фатющенко В. И.]
Бабкин 1970 — *Бабкин А. М.* Русская фразеология, ее развитие и источники. Л.: Наука, 1970.
Баевский 1972 — *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. (Смол. пед. ин-т).
Баевский 1976 — *Баевский В. С.* Фоника стихотворного перевода: анаграммы.— В кн.: Проблемы стилистики и перевода. Смоленск, 1976 (Смол. пед. ин-т).
Баевский и Кошелев 1975 — *Баевский В. С., Кошелев А. Д.* Поэтика Некрасова: анаграммы.— В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1975, вып. 1.
Бакина 1975а — *Бакина М. А.* Потенциальные слова, мотивированные прилагательными, в современной поэзии.— См. Слово 1975.
Бакина 1975б — *Бакина М. А.* Окказиональные слова, мотивированные прилагательными, в современной поэзии.— Там же.
Бакина и др. 1971 — *Бакина М. А., Владимирова Л. А., Григорьев В. П., Некрасова Е. А., Пчелкина В. В.* Комментирование различных типов словоупотребления как прием поэтической лексикографии.— См. Теория поэтической речи 1971.
Балашов 1963 — *Балашов Н. И.* Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ.— Филол. науки, 1963, № 3.

Балашов 1974 — *Балашов Н. И.* К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме.— В кн.: Контекст — 1973. М.: Наука, 1974.
Балашов 1975 — *Балашов Н. И.* О возможностях и формах применения семиотической категории «значение» в поэтике и в литературоведении.— В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975.
* Банникова 1973 — *Банникова И. А.* Об изменении смыслового объема поэтического слова и роли стилистического контекста.— В кн.: Лексикологические основы стилистики. Л., 1973 (ЛГПИ им. Герцена).
Барабаш 1973 — *Барабаш Ю.* Вопросы эстетики и поэтики. М.: Современник, 1973.
Бареш 1976 — *Bareš K.* On the anagram and its functions.— In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1976, H. 2.
Басилая 1971 — *Басилая Н. А.* Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1971.
Бахтин 1963 — *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963.
* Бахтин 1972 — *Бахтин М.* Слово в поэзии и в прозе.— Вопр. лит., 1972, № 6.
Бахтин 1974 — *Бахтин М. М.* К эстетике слова.— В кн.: Контекст — 1973. М.: Наука, 1974.
Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Наука, 1975.
Бахтин 1976 — *Бахтин М.* Проблема текста.— Вопр. лит., 1976, № 10.
Бекова 1973 — *Бекова С. В.* К проблеме идеологического словаря писателя: Семантико-стилистический анализ группы слов со значением цвета у М. Горького. Автореф. канд. дис. Л., 1973 (ЛГУ).
Белодед 1977 — *Белодед И. К.* Научно-технический прогресс и язык художественной литературы: На материале современной восточно-славянской художественной прозы.— Вопр. яз., 1977, № 3.
Белый 1910 — *Белый А.* Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910.
Белый 1917 — *Белый А.* Жезл Аарона: О слове в поэзии.— В кн.: Скифы. СПб., 1917, кн. 1.
Белый 1922 — *Белый А.* Поэзия слова. Пг.: Эпоха, 1922 [Гл. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятьи природы.]
Белый 1977 — *Белый В. В.* Философские основы американской дескриптивной лингвистики.— Вопр. яз., 1977, № 2.
Бельский 1954 — *Бельский А. В.* Метафорическое употребление существительных: К вопросу о генитивных конструкциях.— Уч. зап. 1-го МГПИИЯ, 1954, т. 8.
Бельчиков 1965 — *Бельчиков Ю. А.* О методах лексикологического исследования.— В кн.: Проблемы современной филологии. М.: Наука, 1965.
Бельчиков и Панюшева 1968 — *Бельчиков Ю. А., Панюшева М. С.* Трудные случаи употребления однокоренных слов русского языка. Словарь-справочник. М.: Сов. энциклопедия, 1968.

* Бенвенист 1974 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.
Березин 1976 — *Березин Ф. М.* Русское языкознание конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1976.
Бикертон 1969 — *Bickerton D.* Prolegomena to a linguistic theory of metaphor.— In: Foundations of language, 1969, vol. 5, N 1.
Бирвиш 1965 — *Bierwisch M.* Poetik und Linguistik — In: Mathematik und Dichtung. München: Nymphenburger, 1965.
Блинова 1972 — *Блинова О. И.* Лексическая мотивированность и некоторые проблемы региональной лексикологии.— В кн.: Вопросы изучения лексики русских народных говоров: Диалектная лексика. 1971. Л.: Наука, 1972.
Блэк 1962 — *Black M.* Models and metaphors: Studies in language and philosophy. Ithaca; N. Y.: Cornell UP, 1962.
Борисова 1973 — *Борисова М. Б.* Еще раз об «общей образности», «упаковочном материале» и их отражении в словаре писателя.— Вопр. стилистики, Саратов, 1973, вып. 6 (Сарат. ун-т).
Борисова и Коптилов 1974 — *Борисова М. Б., Коптилов В. В.* [Рец. на кн.: Федоров 1971.] — Вопр. стилистики, Саратов, 1974, вып. 7 (Сарат. ун-т).
Бочаров 1970 — *Бочаров С.* Мир в «Войне и мире».— Вопр. лит., 1970, № 8.
Бочаров 1974а — *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974.
Бочаров 1974б — *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика».— В кн.: Контекст — 1973. М.: Наука, 1974.
Брандес 1971 — *Брандес М. П.* Стилистический анализ. М.: Высш. школа, 1971.
Брик 1919 — *Брик О. М.* Звуковые повторы.— В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919, вып. 1—2.
Бромлей 1974 — *Бромлей С. В.* Морфонология и грамматика.— В кн.: Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования. 1972. М.: Наука, 1974.
Брунс 1974 — *Bruns Gerald L.* Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study. New Haven; London: Yale UP, 1974.
* Брюсов 1929 — *Брюсов В.* Мой Пушкин. М.; Л.: Госиздат, 1929. [Гл. Звукопись Пушкина.]
Брюсов 1973 — *Брюсов В.* Сила русского глагола. М.: Сов. Россия, 1973.
Буверо 1969 — *Bouverot D.* Comparaison et métaphore.— In: Le français moderne, 1969, N 2, 3, 4.
Будагов 1958 — *Будагов Р. А.* Введение в науку о языке. М.: Учпедгиз, 1958.
Будагов 1967 — *Будагов Р. А.* Литературные языки и языковые стили. М.: Высш. школа, 1967.
Будагов 1971 — *Будагов Р. А.* История слов в истории общества. М.: Просвещение, 1971.
Будагов 1975а — *Будагов Р. А.* Язык в эпоху научно-технической революции.— Филол. науки, 1975, № 2.
Будагов 1975б – *Будагов Р. А.* Эстетика языка.– Рус. речь, 1975, № 4, 5.

* Будагов 1976 — *Будагов Р. А.* Человек и его язык. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1976.
* Будагов и Брагина 1975 — *Будагов Р. А., Брагина А. А.* [Рец. на кн.: Русский язык в современном мире.] — Вопр. яз., 1975, № 2.
* Булаховский 1954 — *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX в. 2-е изд., испр. М.: Учпедгиз, 1954.
Булыгина 1959 — *Булыгина Т. В.* Неглагольные сочетания с родительным падежом в современном литовском языке.— В кн.: Славянское языкознание. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
Булыгина 1961 — *Булыгина Т. В.* Некоторые вопросы классификации частных падежных значений: На материале сочетаний с генитивом в современном литовском языке.— В кн.: Вопросы составления описательных грамматик. М.: Изд-во АН СССР, 1961.
Булыгина 1964 — *Булыгина Т. В.* Пражская лингвистическая школа.— В кн.: Основные направления структурализма/ Под ред. М. М. Гухман и В. Н. Ярцевой. М.: Наука, 1964.
Бушмин 1969 — *Бушмин А. С.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л.: Наука, 1969.
Быстрова и Левицкий 1973 — *Быстрова Л. В., Левицкий В. В.* Фонетическое сходство семантически связанных слов.— In: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, 1973, Bd. 26, N 6.
Валери 1976 — *Валери Поль.* Об искусстве. М.: Искусство, 1976.
* Валесио 1967 — *Valesio P.* Strutture dell'allitterazione: Grammatica, retorica e folklore verbale. Bologna: Zanichelli, 1967.
Валесио 1974 — *Valesio P.* Paronomasia and the articulation of phonological rules.— In: Proceedings of the XI Int. congress of linguists. Bologna: Il Milano, 1974.
Валькова 1972 — *Валькова Д. П.* Генитивные и атрибутивные конструкции с синонимами *луна, месяц* в поэтической речи: На материале поэзии Г. Державина, В. Жуковского, А. Пушкина, А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского.— Филол. науки: Лингвистика. Краткое содержание докладов. XXV Герценовские чтения. Л., 1972 (ЛГПИ им. Герцена).
Варина 1974 — *Варина В. Г.* Некоторые проблемы «внутренней формы» языка.— Лингвистика и методика в высшей школе. М., 1974, вып. 6 (МГПИИЯ им. М. Тореза).
Варина 1976 — *Варина В. Г.* Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц.— См. Принципы и методы 1976.
Вартазарян 1973 — *Вартазарян С. Р.* От знака к образу. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1973.
Вахек 1973 — *Vachek J.* Written language. The Hague; Paris: Mouton, 1973.
* Вегелин 1960 — *Voegelin C. F.* Casual and noncasual utterances within unified structure.— См. Стиль в языке 1960.
Вежбицка 1965 — *Wierzbicka A.* Rosyiska szkoła poetyki lingwistycznej a językoznawstwo strukturalne.— In: Pamiętnik literacki, 1965, r. 56, z. 2.
Вежбицка 1971 — *Wierzbicka A.* Porównanie — gradacja — metafora.— In: Pamiętnik literacki, 1971, r. 62, z. 4.

* Вейнрейх 1966 — *Weinreich U.* Explorations in semantic theory.— In: Current trends in linguistics. The Hague: Mouton, 1966, vol. 3.
Вейсгербер 1926 — *Weisgerber L.* Das Problem der inneren Sprachform und seine Bedeutung für die deutsche Sprache.— In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1926, Bd. 14.
Веселовский 1870 — *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки.— ЖМНП, 1870, ч. 152.
Веселовский 1940 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940.
Ветцель 1968 — *Vetzel H.* Klang und Bild in der Dichtungen Georg Trakls. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1968.
Виноградов 1923 — *Виноградов В. В.* О задачах стилистики: Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума.— В кн.: Русская речь. Сб. статей. Пг., 1923, вып. 1 (издание Фонетич. ин-та практич. изучения языков).
Виноградов 1927 — *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка.— В кн.: Поэтика. Л.: Academia, 1927, вып. 3.
Виноградов 1930 — *Виноградов В. В.* О художественной прозе. М.; Л.: Госиздат, 1930.
Виноградов 1935 — *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1935.
Виноградов 1938 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М.: Учпедгиз, 1938.
Виноградов 1947 — *Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове. М.: Учпедгиз, 1947.
Виноградов 1955 — *Виноградов В. В.* Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы.— Вопр. яз., 1955, № 4.
Виноградов 1959 — *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
Виноградов 1960 — *Виноградов В. В.* Наука о языке художественной литературы и ее задачи: На материале русской литературы.— В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и стилистике. Доклады советских ученых на IV Междунар. съезде славистов. М.: Изд-во АН СССР, 1960.
Виноградов 1961 — *Виноградов В. В.* Поэтика, стилистика и лингвистика.— Тезисы докладов Межвуз. конференции по стилистике худож. лит. М.: Изд-во МГУ, 1961.
Виноградов 1963 — *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
Виноградов 1971 — *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971.
Виноградов 1975 — *Виноградов В. В.* Из истории изучения поэтики: 20-е годы.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1975, № 3.
Виноградов 1976 — *Виноградов В. В.* Избр. труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.
Виноградов 1972 — *Виноградов И.* Вопросы марксистской поэтики. Избр. работы. М.: Сов. писатель, 1972/Вступ. статья М. Полякова.
Винокур 1929 — *Винокур Г.* Культура языка. М.: Федерация, 1929.

Винокур 1943 — *Винокур Г.* Маяковский — новатор языка. М.: Сов. писатель, 1943.
Винокур 1945 — *Винокур Г. О.* Русский язык: Исторический очерк. М.: Гослитиздат, 1945.
Винокур 1959 — *Винокур Г. О.* Избр. работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959.
Вишнякова 1974 — *Вишнякова О. В.* Паронимы в русском языке. М.; Высш. школа, 1974.
Волошинов 1926 — *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии.— Звезда, 1926, № 6.
Волошинов 1929 — *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929.
Волошинов 1930 — *Волошинов В.* О границах поэтики и лингвистики.— В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л.: Прибой, 1930.
Вопросы языка 1971 — Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука, 1971.
Ворт 1975 — *Ворт Д. С.* О роли абстрактных единиц в русской морфонологии.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Вундерли 1972 — *Wunderli P.* Ferdinand de Saussure und die Anagramme: Linguistik und Literatur. Tübingen: Niemeyer, 1972.
Вундерлих 1970 — *Wunderlich D.* Tempus und Zeitreferenz im Deutschen. München: Hueber, 1970.
Выготский 1965 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965.
Гак 1971 — *Гак В. Г.* Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания.— В кн.: Семантическая структура слова: Психолингвистические исследования. М.: Наука, 1971.
Галкина-Федорук 1951 — *Галкина-Федорук Е. М.* Слово и понятие в свете учения классиков марксизма-ленинизма.— Вестник МГУ, Сер. обществ. наук, 1951, № 9.
* Гальперин 1967 — *Гальперин И. Р.* Является ли стилистика уровнем языка?— В кн.: Проблемы языкознания. М.: Наука, 1967.
Гальперин 1973 — *Гальперин И. Р.* Общие проблемы стилистики.— См. Сборник 1973.
* Гальперин 1974 — *Гальперин И. Р.* Информативность единиц языка. М.: Высш. школа, 1974.
Гальперин 1976 — *Гальперин И. Р.* О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста.— См. Принципы и методы 1976.
Гаспаров 1969 — *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, кн. 4.
Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.
Гей 1975 — *Гей Н. К.* Художественность литературы: Поэтика. Стиль. М.: Наука, 1975.
Гельгардт 1956 — *Гельгардт Р. Р.* О лексической ассимиляции в связи с ложной этимологией.— Рус. язык в школе, 1956, № 3.
Гельгардт 1958 — *Гельгардт Р. Р.* Некоторые вопросы теории и практики изучения языка и стиля писателей.— Вопр. яз., 1958, № 3.

Гельгардт 1967 — *Гельгардт Р. Р.* Избр. статьи. Калинин, 1967 (Калин. пед. ин-т).
Гербстман 1964 — *Гербстман А. И.* Звукопись Пушкина.— Вопр. лит., 1964, № 5.
Гербстман 1968 — *Гербстман А. И.* О звуковом строении народной загадки.— В кн.: Рус. фольклор. М.; Л.: Наука, 1968, т. 11.
Гиндин 1973 — *Гиндин С. И.* Брюсовское описание метрики русского стиха с точки зрения современной типологии лингвистических описаний.— См. Славянская поэтика 1973.
Гиндин 1976 — *Гиндин С. И.* Послесловие к статье В. Т. Шаламова.— В кн.: Семиотика и информатика. М.: ВИНИТИ, 1976, вып. 7.
Гинзбург 1974 — *Гинзбург Л.* О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974.
* Гиро 1967 — *Giuraud P.* Structures étymologiques du lexique français. Paris: Larousse, 1967.
Голанова 1975 — *Голанова Е. И.* Об одном типе препозитивных единиц в современном русском языке: На материале имен существительных с префиксами *квази-, лже-, псевдо-*.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Голованова 1972 — *Голованова Т. П.* Наследие Лермонтова в поэзии XX в.— В кн.: Русская советская поэзия: Традиции и новаторство: 1917—1945. Л.: Наука, 1972.
Головин 1962 — *Головин Б. Н.* Об изучении языка художественных произведений.— Вопр. стилистики. Саратов, 1962, вып. 1 (Сарат. ун-т).
Голуб 1976 — *Голуб И. Б.* Стилистика современного русского языка: Лексика. Фоника. М.: Высш. школа, 1976.
Гончаров 1973 — *Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М.: Наука, 1973.
Гончаров 1976а — *Гончаров Б. П.* Маяковский и Хлебников: К проблеме концепции слова.— Филол. науки, 1976, № 3.
* Гончаров 1976б — *Гончаров Б. П.* К проблеме литературоведческой поэтики.— В кн.: Литературные направления и стили. М.: Изд-во МГУ, 1976.
Горалек 1965 — *Horalek K.* Sprachfunktion und funktionelle Stilistik.— In: Linguistics, 1965, N 14.
Горбачевич 1971 — *Горбачевич К. С.* Изменение норм русского литературного языка. Л.: Просвещение, 1971.
Горецкий 1977 — *Горецкий Я.* Исходные принципы теории литературного языка.— Вопр. яз., 1977, № 2.
Горнунг 1965 — *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики.— В кн.: Проблемы современной филологии. М.: Наука, 1965.
Горшков 1976 — *Горшков А. И.* Вопросы лингвостилистического анализа текста.— Рус. речь, 1976, № 2.
Готье 1973 — *Gauthier M.* Les equations du langage poétique. Thèse. Univ. de Lille, 1973.
Гофман 1936 — *Гофман В.* Язык литературы. Л.: Гослитиздат, 1936.
Грамматика 1970 — Грамматика русского языка. М.: Наука, 1970.
Греймас 1967 — *Greimas A. J.* The relationship between structural linguistics and poetics.— In: Int. social science journal, [Paris], 1967, vol. 19, N 1.

Григорьев 1961 — *Григорьев В. П.* О нормализаторской деятельности и языковом «пятачке».— Вопр. культуры речи. М.: Изд-во АН СССР, 1961, вып. 3.
* Григорьев 1962 — *Григорьев В. П.* О словаре языка русской советской поэзии.— Рус. язык в школе, 1962, № 5.
* Григорьев 1963а — *Григорьев В. П.* Культура языка и языковая политика: Вместо рецензии на книгу К. И. Чуковского.— Вопр. культуры речи. М.: Изд-во АН СССР, 1963, вып. 4.
* Григорьев 1963б — *Григорьев В. П.* О подготовке картотеки Словаря языка русской советской поэзии.— В кн.: Вопросы современного русского литературного языка и методики преподавания его в школе. Свердловск, 1963 (Свердл. пед. ин-т).
Григорьев 1965 — *Григорьев В. П.* Словарь языка русской советской поэзии: Проспект. Образцы словарных статей. Инструктивные материалы. М.: Наука, 1965.
Григорьев 1966а — *Григорьев В. П.* Поэтика и лексикография.— Тезисы докладов межвуз. симпозиума составителей Словаря М. Горького. Киев, 1966.
Григорьев 1966б — *Григорьев В. П.* О задачах лингвистической поэтики.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1966, № 6.
Григорьев 1966в — *Григорьев В. П.* Язык, орфография и писатель.— В кн.: Орфография и русский язык/ Под ред. И. С. Ильинской. М.: Наука, 1966.
Григорьев 1967а — *Григорьев В. П.* Поэт и норма.— Рус. речь, 1967, № 1.
Григорьев 1967б— *Григорьев В. П.* Год поэзии 1966.— Рус. речь, 1967, № 3.
Григорьев 1968 — *Григорьев В. П.* Год поэзии 1967.— Рус. речь, 1968, № 3.
* Григорьев 1969а — *Григорьев В.* О структурализме в литературоведении.— Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. Тезисы докладов науч. конференции. Алма-Ата, 1969 (Казах. ун-т).
* Григорьев 1969б — *Григорьев В. П.* Современное просторечие и жаргоны.— В кн.: Книга о русском языке/ Отв. ред. И. С. Ильинская. М.: Знание, 1969.
Григорьев 1969в — *Григорьев В. П.* Художественная речь.— Там же.
Григорьев 1970 — *Григорьев В. П.* К вопросу о слове как экспрессеме.— Актуальные проблемы лексикологии. Тезисы докладов и сообщений Всесоюзн. науч. конференции: 17—20 июня 1970. Минск: Изд-во Белорус. ун-та, 1970.
Григорьев 1971а — *Григорьев В. П.* О единицах художественной речи.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л.: Наука, 1971.
Григорьев 1971б — *Григорьев В. П.* Словарь Н. А. Некрасова в контексте проблем поэтической лексикографии.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1971, № 5.
Григорьев 1971в — *Григорьев В. П.* Слово — образ — денотат: К проблеме перифразы.— Н. А. Некрасов и русская литература. Тезисы докладов и сообщений межвуз. конференции. Кострома, 1971 (Костр. пед. ин-т).
Григорьев 1971г — *Григорьев В. П.* О некоторых проблемах лингвистической поэтики.— См. Теория поэтической речи 1971.

* Григорьев 1971д — *Григорьев В. П.* Структура словарной статьи в работе «Поэт и слово. Опыт словаря».— Там же.
Григорьев 1971е — *Григорьев В. П.* Финали «согласный+сонант» в поэтической речи.— В кн.: Фонетика. Фонология. Грамматика. К семидесятилетию А. А. Реформатского. М.: Наука, 1971.
* Григорьев 1971ж — *Григорьев В. П.* Объект и язык описания в лингвистической поэтике.— Тезисы IV Симпозиума составителей словаря М. Горького. Рига, 1971 (Латв. ун-т).
Григорьев 1974а — *Григорьев В. П.* Внутренняя форма слова (ВФС) в поэтическом языке (ПЯ).— В кн.: Оптимальные методы преподавания языка и теория русского языка. М., 1974. Тезисы межвуз. конференции, ч. 1.
Григорьев 1974б — *Григорьев В. П.* К проблеме перифразы.— В кн.: Сб. докладов и сообщений Лингв. общ-ва. Калинин, 1974, т. 4 (Калин. ун-т).
* Григорьев 1974в — *Григорьев В. П.* Графика и орфография у А. Вознесенского.— В кн.: Нерешенные вопросы русского правописания. М.: Наука, 1974.
Григорьев 1975а — *Григорьев В. П.* К спорам о слове в художественной речи.— См. Слово 1975.
Григорьев 1975б — *Григорьев В. П.* [Рец. на кн.: Кубурлис 1974.]— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1975, № 3.
Григорьев 1975в — *Григорьев В. П.* Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в.— Сб. докладов и сообщений Лингв. общ-ва. Калинин, 1975, т. 5 (Калин. ун-т).
Григорьев 1975г — *Григорьев В. П.* К семидесятипятилетию А. А. Реформатского.— Предв. публикации Проблемной группы по эксперимент. и прикл. лингвистике. М., 1975, вып. 71 (ИРЯ АН СССР).
Григорьев 1976а — *Григорьев В. П.* Ономастика Велимира Хлебникова: Индивидуальная поэтическая норма.— В кн.: Ономастика и норма. М.: Наука, 1976.
Григорьев 1976б — *Григорьев В. П.* Оптимумы и крайности писательской лексикографии.— В кн.: Лексика. Терминология. Стили. Горький, 1976, вып. 5 (Горьк. ун-т).
Григорьев 1977а — *Григорьев В. П.* Лингвистика. Поэтика. Эстетика: О разных подходах к поэтическому языку (в печати).
Григорьев 1977б — *Григорьев В. П.* От текста к языку и снова к тексту.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1977, № 3.
Григорьев 1977в — *Григорьев В. П.* Паронимия.— См. Языковые процессы: Поэзия 1977.
Григорьев 1977г — *Григорьев В. П.* Лингвистическая поэтика и «языковая критика».— В кн.: Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Кишинев: Штиинца, 1977.
Григорьев 1977д — *Григорьев В. П.* О значениях слова в поэтическом языке.— Проблема значения в современной лингвистике. Тезисы симпозиума. Тбилиси 1977.
Григорьев 1978 — *Григорьев В. П.* Поэтический язык как объект лингвистической поэтики (в печати).
* Григорьев и Некрасова 1971 — *Григорьев В. П., Некрасова Е. А.* Комплексные характеристики как прием лексикографического описания художественного текста.— См. Теория поэтической речи 1971.

Григорьева 1969 — *Григорьева А. Д.* Поэтическая фразеология Пушкина.— См. Поэтическая фразеология 1969.
* Григорьева 1976 — *Григорьева А. Д.* Слово в поэтическом тексте.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, № 3.
Гринцер 1976 — *Гринцер П.* Новая жизнь древней поэтики.— Вопр. лит., 1976, № 6.
Грицютенко 1972 — *Грицютенко І. Е.* Естетична функція художнього слова. Львів: Вид. Львів. ун-ту, 1972.
Грицютенко 1974 — *Грицютенко И. Е.* Эстетическая функция художественного слова: в украинской прозе 30—70-х гг. XIX ст. Автореф. докт. дис. Киев, 1974 (Отд. яз., лит. и искусствовед. АН УССР).
де Гроот 1964 — *Groot A. Willem de.* The description of a poem.— In: Proceedings of the IX Int. congress of linguists. The Hague: Mouton, 1964.
Гулыга 1967 — *Гулыга Е. В.* Автосемантия и синсемантия как признаки смысловой структуры слова.— Филол. науки, 1967, № 2.
Гухман 1961 — *Гухман М. М.* Лингвистическая теория Л. Вейсгербера.— В кн.: Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике. М.: Изд-во АН СССР, 1961.
Девкин 1973 — *Девкин В. Д.* Немецкая разговорная лексика. М.: М-во просвещения РСФСР, 1973.
Девкин 1974 — *Девкин В. Д.* Проблемы немецкой разговорной речи: Лексика и синтаксис. Автореф. докт. дис. М., 1974 (МГИМО).
* ван Дейк 1973 — *Dijk T. A. van.* Quelques problèmes à propos d'une théorie du signe poétique.— In: Recherches sur les systèmes signifiants: Symposium de Varsovie 1968. The Hague; Paris: Mouton, 1973.
Дела и Фийоле 1973 — *Delas D., Filliolet J.* Linguistique et poétique. Paris: Larousse, 1973.
Деревянко 1977 — *Деревянко Т. А.* О семантике слова «ветер» в произведениях В. А. Луговского.— Филол. науки: Лингвистика. XXIX Герценовские чтения. Л., 1977 (ЛГПИ им. Герцена).
Джанджакова 1973 — *Джанджакова Е. В.* «Лазурный» и «оранжевый» в поэзии.— Сб. науч. трудов МГПИИЯ. М., 1973, вып. 78.
* Джанджакова 1974 — *Джанджакова Е. В.* Семантика слова в поэтической речи: Анализ словоупотребления А. Тарковского и А. Вознесенского. Автореф. канд. дис. М., 1974 (ИРЯ АН СССР).
Днепров 1975 — *Днепров В.* Нужно разобраться.— Вопр. лит., 1975, № 11.
Дозорец 1972 — *Дозорец Ж. А.* Соотношение стихотворной строки, речевого текста и предложения в стихотворной речи. Автореф. канд. дис. М., 1972 (МГПИ им. В. И. Ленина).
* Долгов 1974 — *Долгов К. М.* «Семантическая диалектика» Гальвано делла Вольпе и литература.— В кн.: Контекст — 1973. М.: Наука, 1974.
Долежел и Гаузенблас 1961 — *Гаузенблас К., Долежел Л.* О соотношении поэтики и стилистики.— См. Поэтика 1961.
Дресслер 1972 — *Dressler W.* Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer, 1972.

Дюкро и Тодоров 1972 — *Ducrot O., Todorov Tz.* Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972.

Евграфова 1973 — *Евграфова А. А.* Стилистическое использование паронимии разных типов.— В кн.: Исследования по русскому и украинскому языкам. Днепропетровск, 1973 (Днепр. ун-т).

Егоров 1974 — *Егоров А. Г.* Научно-техническая революция и искусство.— В кн.: Контекст — 1973. М.: Наука, 1974.

Ельмслев 1962 — *Ельмслев Л.* Можно ли считать, что значения слов образуют структуру?— В кн.: Новое в лингвистике. М., ИЛ, 1962, вып. 2.

*Еремина 1967 — *Еремина В. И.* Метафорический эпитет.— Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1967, № 1.

Еремина 1971 — *Еремина В. И.* Образное сравнение в народной лирике.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л.: Наука, 1971.

Еремина 1977 — *Еремина Л. И.* Поэтика психологически мотивированного слова.— Вопр. яз., 1977, № 5.

Ефимов 1961 — *Ефимов А. И.* Стилистика художественной речи. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1961.

Женетт 1968 — *Genette G.* Langage poétique, poétique du langage.— In: Information sur les sciences sociales, 1968, vol. 7, N 2.

Жирмунский 1928 — *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928.

Жирмунский 1975 — *Жирмунский В.* Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.

Жолковский 1976 — *Жолковский А. К.* К описанию одного типа семиотических систем. Поэтический мир как система инвариантов.— Семиотика и информатика. М.: ВИНИТИ, 1976, вып. 7.

Жолковский 1977 — *Жолковский А. К.* Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1977, № 3.

Жолковский и Щеглов 1976 — *Жолковский А., Щеглов Ю.* Математика и искусство. М.: Знание, 1976.

* Жолковский и Щеглов 1977 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика как теория выразительности.— Вопр. кибернетики. М.: Сов. радио, 1977, вып. 17: Формализация языковых данных.

Журавлев 1974 — *Журавлев А. П.* Фонетическое значение. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974.

Загоровская 1975 — *Загоровская О. В.* Семантическая структура экспрессемы «снежная вьюга» в поэзии А. Блока: Опыт компонентного анализа.— В кн.: Вопросы филологии и методики исследования. Воронеж, 1975 (Ворон. ун-т).

Зализняк и др. 1962 — *Зализняк А., Иванов Вяч., Топоров В.* О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семантических систем.— В кн.: Структурно-типологические исследования. М.: Изд-во АН СССР, 1962.

Зарецкий 1965 — *Зарецкий В.* Ритм и смысл в художественных текстах.— Труды по знаковым системам, Тарту, 1965, кн. 2.

Зарецкий 1966 — *Зарецкий В. А.* Семантика и структура словес-

ного художественного образа. Автореф. канд. дис. Тарту, 1966 (Тарт. ун-т).
* Звегинцев 1956 — *Звегинцев В. А.* Эстетический идеализм в языкознании. М.: Изд-во МГУ, 1956.
Звегинцев 1957 — *Звегинцев В. А.* Семасиология. М.: Изд-во МГУ, 1957.
Звегинцев 1968 — *Звегинцев В. А.* Теоретическая и прикладная лингвистика. М.: Просвещение, 1968.
Звегинцев 1971 — *Звегинцев В. А.* Стиль в лингвистике и в литературоведении.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвящ. памяти проф. А. Н. Соколова. М.: Изд-во МГУ, 1971.
* Звегинцев 1976а — *Звегинцев В. А.* Значение пресуппозиций для анализа поэтического языка.— В кн.: Литературные направления и стили. М.: Изд-во МГУ, 1976.
* Звегинцев 1976б — *Звегинцев В. А.* Научно-техническая революция и лингвистика.— Вопр. филос., 1976, № 10.
Звозников 1976 — *Звозников А. А.* Поэтика Пушкина в современных исследованиях.— Рус. лит., 1976, № 3.
Зеленецкий 1913 — *Зеленецкий А.* Эпитеты литературной русской речи. М.: Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1913, ч. 1.
Земская 1973 — *Земская Е. А.* Современный русский язык: Словообразование. М.: Просвещение, 1973.
Земская 1975 — *Земская Е. А.* О понятии «позиция» в словообразовании.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Зиндер 1970 — *Зиндер Л. Р.* О «минимальных парах».— В кн.: Язык и человек. М.: Изд-во МГУ, 1970.
Зунделович 1925 — *Зунделович Я.* Омонимы. Синонимы.— Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. М.; Л.: Френкель, 1925, т. 2.
Зыков 1975 — *Зыков М.* Проблема художественного творчества в эстетике Г. Башляра.— В кн.: Проблемы художественного творчества: Критический анализ. М.: Наука, 1975.
Иванов 1967 — *Иванов Вяч. Вс.* О применении точных методов в литературоведении.— Вопр. лит., 1967, № 10.
Иванов 1972 — *Иванов Вяч. Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама.— In: Russian literature,[The Hague], 1972, N 3.
Иванов 1973 — *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, кн. 6.
Иванов 1974а — *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX в.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
* Иванов 1974б — *Ivanov Vyacheslav V.* Growth of the theoretical framework of modern poetics.— См. Направления 1974.
Иванов 1976 — *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.
Иванов и др. 1973 — *Иванов В. В., Лотман Ю. М., Топоров В. Н., Успенский Б. А.* Тезисы к семиотическому изучению культур: В применении к славянским текстам.— In: Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław...: Ossolineum, 1973.

Иванов 1930 — *Иванов В.* [*И.*] К проблеме звукообраза у Пушкина.— В кн.: Московский пушкинист. М.: Федерация, 1930, кн. 2.

Иванова 1975 — *Иванова Т. А.* О содержании категории принадлежности.— Вестник ЛГУ, 1975, № 8. История, язык и лит-ра, вып. 2.

Иванов-Разумник 1922 — Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика. Статьи критические. 1908—1922. СПб.: Колос, 1922.

Иве 1971 — *Ihwe J.* Das Problem der poetischen Sprache: ein Scheinproblem.— См. Литературоведение и лингвистика 1971.

* Ивлев 1966а — *Ивлев Д. Д.* Формальная школа и проблема единоцелостного анализа художественного произведения.— Актуальные проблемы теории и истории литературы XX в. Рига, 1966. Уч. зап. аспирантов Латв. ун-та, т. 5. Филол. науки.

Ивлев 1966б — *Ивлев Д. Д.* К вопросу о методах оценки и анализа литературного произведения.— Там же.

Игнатьева 1970 — *Игнатьева М. М.* О творительном метафорическом.— Труды Ун-та Дружбы народов им. П. Лумумбы. М., 1970, т. 69. Исследования по рус. языкозн., вып. 7.

Измайлов 1912 — *Измайлов А. А.* Кривое зеркало. СПб.: Шиповник, 1912.

Икегами 1967а — *Ikegami Y.* Structural semantics: A survey and problems.— In: Linguistics, 1967, N 33.

Икегами 1967б — *Ikegami Y.* [Рец. на: W. Nowottny. The language poets use. London, 1962.] — Там же.

Ильинская 1954 — *Ильинская И. С.* О языковых и неязыковых стилистических средствах.— Вопр. яз., 1954, № 5.

Ильинская 1970 — *Ильинская И. С.* Лексика стихотворной речи Пушкина. М.: Наука, 1970.

* Ильичев 1975 — *Ильичев Л. Ф.* Некоторые методологические проблемы советской эстетики.— Вопр. филос., 1975, № 12.

Ингарден 1961 — *Ingarden R.* Poetik und Sprachwissenschaft.— См. Поэтика 1961.

Ингрем 1974 — *Ingram W.* Concordances in the seventies.— In: Computers and the humanities, 1974, vol. 8, N 5—6.

Исследования 1964 — Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1964.

Исследования 1972 — Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972.

Ицкович 1968 — *Ицкович В. А.* Языковая норма. М.: Просвещение, 1968.

Кавецкая 1975 — *Кавецкая Р. К.* Экспрессивно-стилистический потенциал причастных форм.— В кн.: Русский язык. Сб. трудов. М., 1975 (МГПИ им. Ленина).

* Кайзер 1956 — *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern: Franke, 1956.

Калинин 1966 — *Калинин А. В.* Лексика русского языка. М.: Изд-во МГУ, 1966.

Капица 1977 — *Капица П. Л.* Эксперимент, теория, практика. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1977.

Караулов 1974 — *Караулов Ю. Н.* Асимметрия языкового знака во времени.— В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974.

Караулов 1976 — *Караулов Ю. Н.* Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976.
Карцевский 1965 — *Карцевский С.* Об асимметричном дуализме лингвистического знака.— В кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях. М.: Учпедгиз, 1965, ч. 2.
* Каспранский 1974 — *Каспранский Р. Р.* Норма и стиль.— В кн.: Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. Республиканский сб. Горький, 1974, вып. 5 (Горьк. пед. ин-т ин. яз.).
Кацнельсон 1965 — *Кацнельсон С. Д.* Содержание слова, значение и обозначение. М.; Л.: Наука, 1965.
Квятковский 1961 — *Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1961.
* Кеммерлинг 1972 — *Kaemmerling E.* Die Irregularität der Regularität der Irregularität. Kritik der linguistischen Poetik.— In: Linguistische Berichte, 1972, Bd. 19.
Кирай 1975 — *Кирай И.* О некоторых проблемах модернизма.— Вопр. филос., 1975, № 9.
Клепфер и Омен 1970 — *Kloepfer R., Oomen U.* «Poetische Sprache» oder «Poetische Texte»? — In: Jahrbuch für Internationale Germanistik, 1970, Bd. 2.
Ковалев 1975 — *Ковалев В. П.* Языковые выразительные средства русской художественной прозы. Автореф. докт. дис. Киев, 1975 (Киев. ун-т).
Ковалик 1968 — *Ковалик І. І.* Принципи укладання Словника мови творів І. Я. Франка.— Укр. літературознавство. Іван Франко. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1968, вип. 5.
Ковалик 1969 — *Ковалик І. І.* Про типологічну інтерпретацію художнього слова та вияв майстерності у Словнику мови творів І. Франка.— Укр. літературознавство. Іван Франко. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1969, вип. 7.
Ковтун 1962 — *Ковтун Л. С.* О специфике словаря писателя.— В кн.: Словоупотребление и стиль М. Горького. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962.
Ковтунова 1967 — *Ковтунова И. И.* Принципы словорасположения в современном русском языке.— В кн.: Грамматические исследования. М.: Наука, 1967.
Кодухов 1973 — *Кодухов В. И.* Контекст как лингвистическое понятие.— См. Языковые единицы 1973.
Кожин 1964 — *Кожин А. Н.* Перифраз как стилистическое средство публицистической речи.— Уч. зап. МОПИ им. Крупской. М., 1964, т. 148. Русский язык, вып. 10.
Кожина 1962 — *Кожина М. Н.* О понятии стиля и месте языка художественной литературы среди функциональных стилей. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1962.
Кожина 1968 — *Кожина М. Н.* К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968 (Перм. ун-т).
Кожина 1972 — *Кожина М. Н.* О конструктивном принципе функционального стиля, его экстралингвистической основе и критериях стилистических оценок.— Вопр. стилистики. Саратов, 1972, вып. 5 (Сарат. ун-т).
Кожинов 1964 — *Кожинов В. В.* Слово как форма образа.— В кн.: Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.

* Кожинов 1965 — *Кожинов В. В.* Художественная речь как форма искусства слова.— См. Теория литературы 1965.
Кожинов 1967 — *Кожинов В. В.* Поэтика за пятьдесят лет.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1967, № 5.
* Кожинов 1971 — *Кожинов В.* Литература и слово: Методологические заметки.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л.: Наука, 1971.
Кожинов 1975 — *Кожинов В. В.* Об изучении художественной речи.— В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975.
Колесников 1971 — *Колесников Н. П.* Словарь паронимов русского языка. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1971.
* Комлев 1969 — *Комлев Н. Г.* Компоненты содержательной структуры слова. М.: Изд-во МГУ, 1969.
Компьютеры 1973 — The computers and literary studies / / Ed. A. J. Aitken e. a. Edinburgh: UP, 1973.
Кононова 1974а — *Кононова Н. С.* О паронимической аттракции в художественной речи.— В кн.: Сб. науч. статей Гродненск. пед. ин-та. Минск: Вышэйшая школа, 1974, вып. 2.
Кононова 1974б — *Кононова Н. С.* О специфике слова в художественной речи.— Материалы научной конференции «Слово и функция слова». Лиепая, 1974 (Лиеп. пед. ин-т).
Конрад 1965 — *Конрад Н. И.* О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи.— В кн.: Проблемы современной филологии. М.: Наука, 1965.
Копанев 1969 — *Копанев П. И.* К вопросу о внутренней форме.— Романо-германское языкознание. Материалы респ. конференции. Минск, 1969, вып. 1 (Минск. пед. ин-т ин. яз.).
Корольков 1968 — *Корольков В. И.* Семасиологическая структура метафоры.— Уч. зап. 1-го МГПИИЯ, М., 1968, т. 48.
Корольков 1971 — *Корольков В. И.* О внеязыковом и внутриязыковом аспектах исследования метафоры.— Уч. зап. МГПИИЯ. Труды кафедры рус. яз. М., 1971, т. 58.
Корольков 1973 — *Корольков В. И.* К теории фигур.— Сб. науч. трудов МГПИИЯ. М., 1973, вып. 78.
Косериу 1971 — *Coseriu E.* Thesen zum Thema «Sprache und Dichtung».— In: Beiträge zur Textlinguistik / Hrsg. W.-D. Stempel. München: Fink, 1971 (См. там же Vierte Diskussion).
Костомаров 1971 — *Костомаров В. Г.* Русский язык на газетной полосе. М.: Изд-во МГУ, 1971.
Котяну 1971 — *Coteanu Ion.* Stilul ca deviere.— In: Studii şi cercetari lingvistice, 1971, t. 22, N 3.
Кочерган 1976 — *Кочерган М. П.* Слово і контекст.— Мовознавство, 1976, № 6.
* Коэн 1966 — *Cohen J.* Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.
Красильникова 1975 — *Красильникова Е. В.* «Почему не говорят?» — В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Кремер 1974 — *Krämer W.* Die poetische Destruktion des Phonemischen.— In: Kommunikationsforschung und Phonetik. Hamburg: Buske, 1974.
Кржижановский 1925 — *Кржижановский С.* Заглавие.— Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. М.; Л.: Френкель, 1925, т. 1.

Критенко 1974 — *Критенко А. П.* Паронимия и ее роль в языке. Автореф. канд. дис. Киев, 1974.
Критика 1916 — Критика о творчестве Игоря Северянина. М.: В. В. Пашуканис, 1916.
* Кубрякова 1970 — *Кубрякова Е. С.* О типах морфологической членимости слов, квазиморфах и маркерах.— Вопр. яз., 1970, № 2.
Кубурлис 1974 — *Koubourlis D. J.* A concordance to the poems of Osip Mandelstam. Ithaca; London: Cornell UP, 1974.
* Кузнецов 1975 — *Кузнецов В. Г.* Язык как орудие культуры в концепции лингвистов Женевской школы Ш. Балли, А. Сеше и С. Карцевского.— Филол. науки, 1975, № 2.
Кузнецова 1970 — *Кузнецова А. И.* Существуют ли в русском языке корневые морфемы, специфичные только для имени или для глагола? — В кн.: Язык и человек. М.: Изд-во МГУ, 1970.
Кузнецова 1976 — *Кузнецова И. Н.* О паронимии.— Вестник МГУ. Сер. Филология, 1976, № 1.
Кузьмина 1976 — *Кузьмина Н. А.* О некоторых типах образного словоупотребления в поэзии конца XIX — начала XX в.— В кн.: Актуальные вопросы грамматики и лексики современного русского языка. М., 1976 (МГПИ им. Ленина).
Кузьмина 1977 — *Кузьмина Н. А.* «Пробивалась певучим потоком...»: Творительный превращения в поэтической речи.— Рус. речь, 1977, № 2.
Курилович 1962 — *Курилович Е.* Очерки по лингвистике. М.: ИЛ, 1962. [Гл. Поэтический язык с лингвистической точки зрения.]
Курилович 1967 — *Kuryłowicz J.* Metaphor and metonymy in linguistics.— In: Zagadnienia rozdajów literackych, 1967, t. 9, z. 2(17).
Лагунов 1971 — *Лагунов А. И.* Принципы метафоризации и эпитетики в лирике Я. П. Полонского.— В кн.: К проблемам русской литературы. Ставрополь, 1971, вып. 1. (Ставр. пед. ин-т).
Лалевич 1973 — *Lalewicz J.* Krytyka teorii funkcji mowy Bühlera — Jakobsona.— In: Teksty, 1973, N 6.
Лаптева 1976 — *Лаптева О. А.* Русский разговорный синтаксис. М.: Наука, 1976.
Ларин 1962 — *Ларин Б. А.* Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького.— В кн.: Словоупотребление и стиль М. Горького. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962.
Ларин 1974 — *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит., 1974.
Лебедева 1976 — *Лебедева Н. В.* О лингвистических параметрах единиц поэтического синтаксиса.— Исследования по стилистике. Пермь, 1976, вып. 5 (Перм. ун-т).
Левин 1964 — *Levin S. R.* Linguistic structures in poetry. The Hague: Mouton, 1964. [First printing: 1962.]
Левин 1965 — *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1965, кн. 2.
Левин 1966 — *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах.— В кн.: Структурная типология языков. М.: Наука, 1966.
Левин 1969 — *Левин Ю. И.* Русская метафора: синтез, семантика, трансформации.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, кн. 4.

Левин 1972 — *Левин Ю. И.* О частотном словаре языка поэта.— Russian literature, [The Hague], 1972, N 2.
* Левин и др. 1974 — *Левин Ю. И., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма.— Russian literature, [The Hague], 1974, № 7/8.
Левицкий 1973 — *Левицкий В. В.* Семантика и фонетика. Черновцы, 1973 (Чернов. ун-т).
Лендьел 1972 — *Лендьел Л.* «Переносное значение» или «образное употребление» слов? — В кн.: Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1972.
* Леонтьев 1965 — *Леонтьев А. А.* Слово в речевой деятельности. М.: Наука, 1965.
Леонтьев 1968 — *Леонтьев А. А.* Исследования поэтической речи.— В кн.: Теоретические проблемы советского языкознания. М.: Наука, 1968.
* Леонтьев 1969 — *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М.: Просвещение, 1969.
Леонтьев 1973 — *Леонтьев А.* Поэтический язык как способ общения искусством.— Вопр. лит., 1973, № 6.
Леэметс 1975 — *Леэметс Х. Д.* Структура и функции именной метафоры типа $N^и$ и N^p в языке произведений А. А. Бестужева-Марлинского.— Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1975, т. 23. Серия лингв. (Тарт. ун-т).
Лингвистика и литературный стиль 1970 — Linguistics and literary style/ Ed. C. Freeman. N. Y: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
Лингвистика текста 1974 — Лингвистика текста. Материалы науч. конференции. М., 1974. Ч. 1—2 (МГПИИЯ им. М. Тореза).
Линч 1953 — *Lynch J.* The tonality of lyric poetry: An experiment in method.— In: Word, 1953, vol. 9.
Литвин 1975 — *Литвин Ф. А.* Многозначность на предлексемном уровне и функционирование слова в речи.— В кн.: Проблемы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1975 (Владим. пед. ин-т).
Литературный стиль 1971 — Literary style: A symposium / Ed. S. Chatman. London; N. Y.: Oxford UP, 1971.
Литературоведение и лингвистика 1971 — Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven/ Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt / Main: Athenäum, 1971, Bd. 1—3.
Лихачев 1967а — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.
Лихачев 1967б — *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л.: Худож. лит, 1967.
* Лихачев 1969 — *Лихачев Д.* Будущее литературы как предмет изучения.— Новый мир, 1969, № 9.
Лихачев 1971 — *Лихачев Д. С.* О теме этой книги.— [Послесловие в кн.: Виноградов 1971.]
* Лихачев 1976 — *Лихачев Д. С.* О точности литературоведения — В кн.: Литературные направления и стили. М.: Изд-во МГУ, 1976.
Лопатин 1969 — *Лопатин В. В.* Словообразование.— В кн.: Книга о русском языке/ Отв. ред. И. С. Ильинская. М.: Знание, 1969.

Лопатин 1973 — *Лопатин В. В.* Рождение слова: Неологизмы и окказиональные образования. М.: Наука, 1973.
Лопатин 1975а — *Лопатин В. В.* О двух этапах морфемного членения слов.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Лопатин 1975б — *Лопатин В. В.* Метафорическая мотивация в русском словообразовании.— Актуальные проблемы русского словообразования, вып. 1. Ташкент, 1975. Уч. зап. Ташкент. пед. ин-та, т. 143.
Лотман 1964 — *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: Введение, теория стиха.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1964, кн. 1.
Лотман 1967 — *Лотман Ю. М.* Литературоведение должно быть наукой.— Вопр. лит., 1967, № 1.
Лотман 1969 — *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, кн. 4.
Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
* Лотман 1974 — *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы.— Предв. публикации Проблемной группы по эксперимент. и прикл. лингвистике. М., 1974, вып. 60 (ИРЯ АН СССР).
Майенова 1974 — *Mayenowa M. R.* Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław...: Ossolineum, 1974.
* Македонов 1976 — *Македонов А. В.* Анализ лирического произведения: Стихотворение Твардовского «Как не спеша садовники орудуют».— См. Анализ 1976.
* Маковский 1976 — *Маковский М. М.* Соотношение индивидуальных и социальных факторов в языке.— Вопр. яз., 1976, № 1.
* Максимов 1975 — *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975.
* Максимов 1965 — *Максимов Л. Ю.* Обращение в стихотворной речи.— В кн.: Современный русский язык. М., МГПИ им. Ленина, 1965.
* Максимов 1966 — *Максимов Л. Ю.* О некоторых особенностях в развитии русской стихотворной лирической речи XIX—XX вв.— Материалы Всесоюз. конференции по общему языкознанию «Основные проблемы эволюции языка». Самарканд: Фан, 1966, ч. 2.
Максимов 1975 — *Максимов Л. Ю.* О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи.— В кн.: Русский язык. Сб. трудов. М.: МГПИ им. Ленина, 1975.
Мандельштам 1928 — *Мандельштам О.* О поэзии. Сб. статей, Л.: Academia, 1928.
Мандельштам 1967 — *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967.
Маркевич 1973 — *Markiewicz H.* O sytuacji metodologicznej w 10 minutach.— In: Teksty, 1973, N 6.
Маркус 1973 — *Marcus S.* Mathematische Poetik. Frankfurt/ Main: Athenäum, 1973.

Левин 1972 — *Левин Ю. И.* О частотном словаре языка поэта.— Russian literature, [The Hague], 1972, N 2.
* Левин и др. 1974 — *Левин Ю. И., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма.— Russian literature, [The Hague], 1974, № 7/8.
Левицкий 1973 — *Левицкий В. В.* Семантика и фонетика. Черновцы, 1973 (Чернов. ун-т).
Лендьел 1972 — *Лендьел Л.* «Переносное значение» или «образное употребление» слов? — В кн.: Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1972.
* Леонтьев 1965 — *Леонтьев А. А.* Слово в речевой деятельности. М.: Наука, 1965.
Леонтьев 1968 — *Леонтьев А. А.* Исследования поэтической речи.— В кн.: Теоретические проблемы советского языкознания. М.: Наука, 1968.
* Леонтьев 1969 — *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М.: Просвещение, 1969.
Леонтьев 1973 — *Леонтьев А.* Поэтический язык как способ общения искусством.— Вопр. лит., 1973, № 6.
Леэметс 1975 — *Леэметс X. Д.* Структура и функции именной метафоры типа $N^{и}$ и $N^{р}$ в языке произведений А. А. Бестужева-Марлинского.— Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1975, т. 23. Серия лингв. (Тарт. ун-т).
Лингвистика и литературный стиль 1970 — Linguistics and literary style/ Ed. C. Freeman. N. Y: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
Лингвистика текста 1974 — Лингвистика текста. Материалы науч. конференции. М., 1974. Ч. 1—2 (МГПИИЯ им. М. Тореза).
Линч 1953 — *Lynch J.* The tonality of lyric poetry: An experiment in method.— In: Word, 1953, vol. 9.
Литвин 1975 — *Литвин Ф. А.* Многозначность на предлексемном уровне и функционирование слова в речи.— В кн.: Проблемы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1975 (Владим. пед. ин-т).
Литературный стиль 1971 — Literary style: A symposium / Ed. S. Chatman. London; N. Y.: Oxford UP, 1971.
Литературоведение и лингвистика 1971 — Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven/ Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt / Main: Athenäum, 1971, Bd. 1—3.
Лихачев 1967а — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.
Лихачев 1967б — *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л.: Худож. лит, 1967.
* Лихачев 1969 — *Лихачев Д.* Будущее литературы как предмет изучения.— Новый мир, 1969, № 9.
Лихачев 1971 — *Лихачев Д. С.* О теме этой книги.— [Послесловие в кн.: Виноградов 1971.]
* Лихачев 1976 — *Лихачев Д. С.* О точности литературоведения — В кн.: Литературные направления и стили. М.: Изд-во МГУ, 1976.
Лопатин 1969 — *Лопатин В. В.* Словообразование.— В кн.: Книга о русском языке/ Отв. ред. И. С. Ильинская. М.: Знание, 1969.

Лопатин 1973 — *Лопатин В. В.* Рождение слова: Неологизмы и окказиональные образования. М.: Наука, 1973.
Лопатин 1975а — *Лопатин В. В.* О двух этапах морфемного членения слов.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Лопатин 1975б — *Лопатин В. В.* Метафорическая мотивация в русском словообразовании.— Актуальные проблемы русского словообразования, вып. 1. Ташкент, 1975. Уч. зап. Ташкент. пед. ин-та, т. 143.
Лотман 1964 — *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: Введение, теория стиха.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1964, кн. 1.
Лотман 1967 — *Лотман Ю. М.* Литературоведение должно быть наукой.— Вопр. лит., 1967, № 1.
Лотман 1969 — *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, кн. 4.
Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
* Лотман 1974 — *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы.— Предв. публикации Проблемной группы по эксперимент. и прикл. лингвистике. М., 1974, вып. 60 (ИРЯ АН СССР).
Майенова 1974 — *Mayenowa M. R.* Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław...: Ossolineum, 1974.
* Македонов 1976 — *Македонов А. В.* Анализ лирического произведения: Стихотворение Твардовского «Как не спеша садовники орудуют».— См. Анализ 1976.
* Маковский 1976 — *Маковский М. М.* Соотношение индивидуальных и социальных факторов в языке.— Вопр. яз., 1976, № 1.
* Максимов 1975 — *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975.
* Максимов 1965 — *Максимов Л. Ю.* Обращение в стихотворной речи.— В кн.: Современный русский язык. М., МГПИ им. Ленина, 1965.
* Максимов 1966 — *Максимов Л. Ю.* О некоторых особенностях в развитии русской стихотворной лирической речи XIX—XX вв.— Материалы Всесоюз. конференции по общему языкознанию «Основные проблемы эволюции языка». Самарканд: Фан, 1966, ч. 2.
Максимов 1975 — *Максимов Л. Ю.* О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи.— В кн.: Русский язык. Сб. трудов. М.: МГПИ им. Ленина, 1975.
Мандельштам 1928 — *Мандельштам О.* О поэзии. Сб. статей, Л.: Academia, 1928.
Мандельштам 1967 — *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967.
Маркевич 1973 — *Markiewicz H.* O sytuacji metodologicznej w 10 minutach.— In: Teksty, 1973, N 6.
Маркус 1973 — *Marcus S.* Mathematische Poetik. Frankfurt/ Main; Athenäum, 1973.

Маркус 1974 — *Marcus S.* Fifty-two oppositions between scientific and poetic communication.— In: Pragmatic aspects of human communication/ Ed. Colin Cherry. Dordrecht; Boston: Reidel, 1974.

Мартенс 1975 — *Martens G.* Textlinguistik und Textästhetik. Prolegomena einer pragmatischen Theorie ästhetischer Texte.— In: Sprache im technischen Zeitalter, 1975, Bd. 53.

Маслов 1975 — *Маслов Ю. С.* Введение в языкознание. М.: Высш. школа, 1975.

Махмудов 1965 — *Махмудов Х. Х.* Некоторые вопросы теоретической стилистики.— Филол. сб. Алма-Ата, 1965, вып. 4. (М-во высш. средн. и спец. образования Каз. ССР).

Махмудов 1970 — *Махмудов Х. Х.* О художественном слове. Статья первая.— Простор, 1970, № 1.

Медведев 1928 — *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л.: Прибой, 1928.

Мейлах 1974 — *Мейлах М. Б.* Семантический эксперимент в поэтической речи.— In: Russian linguistics, [Dordrecht; Boston], 1974, vol. 1, N 3—4.

Мельников 1971 — *Мельников Г. П.* О типах дуализмов языкового знака.— Филол. науки, 1971, № 5.

Михайлов 1970 — *Михайлов Ал.* Андрей Вознесенский: Этюды. М.: Худож. лит., 1970.

Михайлов 1973 — *Михайлов Ал.* Ритмы времени: Этюды о русской советской поэзии наших дней. М.: Худож. лит., 1973.

Моложай 1971 — *Моложай Г. Н.* Перифразы в белорусском литературном языке. Автореф. канд. дис. Минск, 1971 (Ин-т языкознания АН БССР).

Моль и др. 1975 — *Моль А., Фукс В., Касслер М.* Искусство и ЭВМ. М.: Мир, 1975.

* Морковкин 1970 — *Морковкин В. В.* Идеографические словари. М.: Изд-во МГУ, 1970.

Мукаржовский 1931 — *Mukařovský J.* La phonologie et la poétique.— In: TCLP, 4, 1931.

Мукаржовский 1938 — *Mukařovský J.* La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue.— In: Actes du Quatrième congrès international de linguistes. Copenhague: Munksgaard, 1938.

Мукаржовский 1940 — *Mukařovský J.* O jazyce básnickém.— In: Slovo a slovesnost, 1940, ч. 6.

Мукаржовский 1967 — *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык.— См. ПЛК 1967.

Мукаржовский 1975 — *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты.— Труды по знаковым системам, Тарту, 1975, кн. 7.

Мукаржовский 1976 — *Mukařovský J.* On poetic language. Lisse; The Netherlands: Peter de Ridder press, 1976.

Мунэн 1975 — *Mounin G.* Les difficultés de la poétique jakobsonienne.— In: L'Arc, [Aix-en-Provence], 1975, N 60.

Мурат 1957 — *Мурат В. П.* Об основных проблемах стилистики. М.: Изд-во МГУ, 1957.

Муратов 1977 — *Муратов А. Б.* О теории образа А. А. Потебни.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1977, № 2.

Мурьянов 1976 — *Мурьянов М. Ф.* Вопросы интерпретации антологической лирики: Стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья».— См. Анализ 1976.
Мухин 1976 — *Мухин А. М.* Лингвистический анализ: Теоретические и методологические проблемы. Л.: Наука, 1976.
Мясников 1975 — *Мясников А.* Проблемы раннего русского формализма.— В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975.
Нава 1968 — *Nava Giuseppe.* Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli.— In: Cahiers Ferdinand de Saussure, 1968, t. 24.
Нагапетян 1974 — *Нагапетян А. С.* Метафора Александра Блока. Канд. дис. М., 1974.
Налимов 1974 — *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. М.: Наука, 1974.
Налимов 1976 — *Налимов В. В.* Язык вероятностных представлений: Почему мы пользуемся вероятностными представлениями при описании внешнего мира. М., 1976. [Препринт.]
Налимов и Мульченко 1972 — *Налимов В. В., Мульченко З. М.* К вопросу о логико-лингвистическом анализе языка науки.— В кн.: Проблемы структурной лингвистики 1971. М.: Наука, 1972.
Направления 1974 — Current trends in linguistics, vol. 12. Linguistics and adjacent arts and sciences, p. 2. The Hague; Paris: Mouton, 1974.
Невзглядова 1968 — *Невзглядова Е. В.* О звукосмысловых связях в поэзии.— Филол. науки, 1968, № 4.
Невзглядова 1969 — *Невзглядова Е. В.* Явление семантического осложнения в поэтической речи.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1969, № 2.
Невзглядова 1971 — *Невзглядова Е. В.* О звуке в поэтической речи.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л.: Наука, 1971.
Некрасова 1975а — *Некрасова Е. А.* Метафора и ее окружение в контексте художественной речи.— См. Слово 1975.
Некрасова 1975б — *Некрасова Е. А.* Метонимический перенос в связи с некоторыми проблемами лингвистической поэтики.— Там же.
Некрасова 1977 — *Некрасова Е. А.* Грамматическая ошибка или поэтический прием? — Рус. речь, 1977, № 1.
Никитина и Шувалов 1926 — *Никитина Е. Ф., Шувалов С. В.* Поэтическое искусство Блока. М.: Никитинские субботники, 1926.
Никитина 1975 — *Никитина Л. К.* К вопросу о лексико-семантических рядах в современной поэтической речи: На материале поэзии А. Вознесенского. Статья первая.— Труды Самарканд. гос. ун-та. Новая серия. Самарканд, 1975, вып. 265. Исследования по русскому и славянскому языкознанию, кн. 6.
Николаева 1969 — *Николаева З. В.* Перифраза в поэтических произведениях Н. А. Некрасова.— Вопр. рус. языка. Вып. 3: Язык Н. А. Некрасова. Ярославль, 1969 (Яросл. пед. ин-т).
Нильсон 1957 — *Nilsson Nils Åke.* Мопс-гаубица — рыбарь-день. Un type d'expression métaphorique dans la poésie moderne russe.— In: Scando-Slavica, t. 3. Copenhagen, 1957.

* Новиков 1971 — *Новиков Л. А.* Художественный текст и его изучение как методическая проблема.— В кн.: Памяти акад. В. В. Виноградова. М.: Изд-во МГУ, 1971.
Норма и просторечие 1977 — Литературная норма и просторечие. М.: Наука, 1977.
Норман 1973 — *Норман Б. Ю.* Аб дзеяслоўнай паранімii — Беларуская лінгвістыка. Минск, 1973, вып. 4 (Ин-т мовазнаўства АН БССР).
Общее языкознание 1970—1973 — Общее языкознание/ Под ред. Б. А. Серебренникова. М.: Наука. Формы существования, функции, история языка — 1970; Внутренняя структура языка — 1972; Методы лингвистических исследований — 1973.
Овчаренко 1974 — *Овчаренко А. И.* О типах социалистического реализма.— Москва, 1974, № 9.
Огольцев 1973 — *Огольцев В. М.* Устойчивые компаративные структуры в языковой системе.— В кн.: Системность русского языка. Новгород, 1973 (ЛГПИ им. Герцена).
* Одинцов 1970 — *Одинцов В. В.* [Рец. на кн.: Коэн 1966.] — Вопр. яз., 1970, № 4.
Омен 1973 — *Oomen U.* Linguistische Grundlagen poetischer Texte. Tübingen: Niemeyer, 1973.
Опыт 1973 — Поэт и слово: Опыт словаря. М.: Наука, 1973.
Орлов 1965 — *Орлов Вл.* Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия.— В кн.: Марина Цветаева. Избр. произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965.
Орлова 1973 — *Орлова Р. А.* Субстантивные синтаксически нечленимые словосочетания метафорического характера.— В кн.: Вопросы синтаксиса и лексики современного русского языка. М., 1973 (МГПИ им. Ленина).
* О соотношении 1960 — О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков. М.: Изд-во АН СССР, 1960.
* Оссовецкий 1975 — *Оссовецкий И. А.* О языке русского традиционного фольклора.— Вопр. яз., 1975, № 5.
Паклина 1971 — *Паклина Л. Я.* Искусство иносказательной речи. Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1971.
Панов 1962 — *Панов М. В.* Стилистика.— В кн.: Русский язык и советское общество: Проспект. Алма-Ата: Изд-во АН Каз. ССР, 1962.
Панов 1967 — *Панов М. В.* Русская фонетика. М.: Просвещение, 1967.
Пархоменко 1975 — *Пархоменко М.* Рубежи познания: Актуальные проблемы типологии социалистического реализма.— Новый мир, 1975, № 12.
Пастернак 1967 — *Пастернак Б.* Люди и положения.— Новый мир, 1967, № 1.
Петефи 1968 — *Petöfi S. J.* Notes on the semantic interpretation of linguistic works of art.— In: International symposium of semiotics. Warsaw, 1968. [Препринт.]
Пешковский 1927 — *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М.: ГАХН, 1927.
ПЛК 1967 — Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М.: Прогресс, 1967.

* ПЛК 1976 — Sound, sign and meaning: Quinquagenario of the Prague Linguistic Cercle. Ann Arbor, 1976 (Michigan slavic contributions, № 6).
Подходы к поэтике 1973 — Approaches to poetics/ Ed. S. Chatman, N. Y.; London: Columbia UP, 1973.
Познер 1973 — *Posner R.* Linguistische Poetik.— In: Lexikon der Germanistischen Linguistik/ Hrsg. H. P. Althaus ua. Studienausgabe 3. Tübingen: Mohr, 1973.
Поливанов 1963 — *Поливанов Е. Д.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники.— Вопр. яз., 1963, № 1.
* Помещикова 1974 — *Помещикова Е. Е.* Проблемы анализа художественного текста в современной французской стилистике.— Сб. научных трудов МГПИИЯ. М., 1974, вып. 77.
Поморска 1963 — *Pomorska K.* Teoria języka poetickiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej.— In: Pamiętnik literacki, 1963, r. 54, z. 4.
Поспелов 1974 — *Поспелов Г. Н.* Художественная речь. Лекции по курсу «Введение в литературоведение», вып. 4. М.: Изд-во МГУ, 1974.
Поспелов 1976 — *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во МГУ, 1976.
Потебня 1905 — *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
Потебня 1926 — *Потебня А. А.* Мысль и язык. 5-е изд. Одесса: Госиздат Украины, 1926.
Поцепня 1969 — *Поцепня Д. М.* Эпитет *певучий* в поэзии А. Блока.— В кн.: Вопросы теории и истории языка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1969.
Поцепня 1972 — *Поцепня Д. М.* О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока.— Вопр. стилистики. Саратов, 1972, вып. 4 (Сарат. ун-т).
Поцепня 1973 — *Поцепня Д. М.* О языке прозы А. Блока: Эстетическое начало в статьях, рецензиях, заметках поэта. Автореф. канд. дис. Л., 1973 (ЛГУ).
Поэтика 1961 — Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa: PWN, 1961.
Поэтическая фразеология 1969 — *Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.* Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969.
Поэтический строй 1973 — Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973.
* Принципы и методы 1976 — Принципы и методы семантических исследований. М.: Наука, 1976.
* Проблема нормы 1967 — Проблема нормы и социальная дифференциация языка. М.: Наука, 1967.
Проблемы нормы 1974 — Проблемы нормы в славянских литературных языках в синхронном и диахронном аспектах. Тезисы докладов на IV заседании Междунар. комиссии по слав. яз., окт. 1974. М.: Наука, 1974 (ИРЯ АН СССР, Сов. комитет славистов).
Проблемы художественной формы 1971 — Проблемы художественной формы социалистического реализма. М.: Наука, 1971, т. 1—2.
Программа 1976 — Программа курса «Основы культуры речи». Для филол. фак-тов гос. ун-тов. Специальность: Русский язык и литература. М.: Изд-во МГУ, 1976.

Прокопович 1969 — *Прокопович Е. Н.* Стилистика частей речи: Глагольные словоформы. М.: Просвещение, 1969.
Прохоров 1977 — *Прохоров Ю. Е.* Лингвострановедческое описание русской афористики в учебных целях. Канд. дис. М., 1977.
Путнам 1965 — *Путнам X.* Некоторые сложные вопросы теории грамматики.— В кн.: Новое в лингвистике. М.: Прогресс, 1965, вып. 4.
Пфейфер 1974 — *Pfeiffer K. L.* Sprachtheorie, Wissenschaftstheorie und das Problem der Textinterpretation. Untersuchungen am Beispiel des New Criticism und Paul Valérys. Amsterdam: Rodopi NV, 1974.
Пщоловска 1974 — *Pszczołowska L.* Metafory dźwiękowe w poezji i ich motywacia.— In: Tekst i język: Problemy semantyczne. Wrocław...: Ossolineum, 1974.
Радзиховская 1973 — *Радзиховская В. К.* К вопросу об экспрессивном словообразовании в области русского глагола: На материале поэтической речи В. В. Маяковского.— В кн.: Вопросы синтаксиса и лексики современного русского языка. М., 1973 (МГПИ им. Ленина).
Рамишвили 1967 — *Рамишвили Г. В.* К вопросу о внутренней форме языка: Синтез и порождение.— In: X-ème Congrès Int. des linguistes... Résumés. Bucarest, 1967.
Ревзин 1977 — *Ревзин И. И.* Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М.: Наука, 1977.
Реес 1974 — *Rees Cornelis J. van.* Une théorie à la recherche de son objet.— In: Du linguistique au textuel. Assen; Amsterdam: Van Gorcum, 1974.
Реформатский 1947 — *Реформатский А. А.* Введение в языковедение. М.: Учпедгиз, 1947.
Реформатский 1970 — *Реформатский А. А.* Из истории отечественной фонологии. М.: Наука, 1970.
Реформатский 1974 — *Реформатский А. А.* Еще раз о статусе морфонологии, ее границах и задачах.— Всесоюз. науч. конференция по теорет. вопр. языкознания. Тезисы докладов секц. заседаний. М., 1974.
Реформатский 1975 — *Реформатский А. А.* О членимости слова.— В кн.: Развитие современного русского языка 1972: Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.
Ризель и Шендельс 1975 — *Riesel E., Schendels E.* Deutsche Stilistik. Moskau: Hochschule, 1975.
Рифатер 1970 — *Riffaterre M.* Describing poetic structures.— In: Structuralism. N. Y.: Doubleday, 1970.
Рифатер 1971 — *Riffaterre M.* Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971.
Робель 1975 — Entretien avec Léon Robel.— Action poétique, [Paris], 1975, v. 63.
* Родзевич 1976 — *Родзевич Н. С.* Питання стилю в сучасному англо-американському мовознавстві.— В кн.: Питання теорії мови в зарубіжному мовознавстві. Київ: Наукова думка, 1976.
Роднянская 1964 — *Роднянская И. Б.* Слово и «музыка» в лирическом стихотворении.— В кн.: Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.

Розанова 1973 — *Розанова Г. З.* Перифраз и его функционирование в прессе ГДР и ФРГ. Автореф. канд. дис. М., 1973 (МГПИИЯ им. М. Тореза).
Ройзензон 1965 — *Ройзензон Л. И.* Внутренняя форма слова и внутренняя форма фразеологизма.— В кн.: Вопросы фразеологии. Ташкент: Наука, 1965.
Русская литература 1972 — Русская литература конца XIX — начала XX в.: 1908—1917. М.: Наука, 1972.
Русская разговорная речь 1973 — Русская разговорная речь/ Отв. ред. Е. А. Земская. М.: Наука, 1973.
Рыньков 1967 — *Рыньков Л. Н.* Развитие метафорических словосочетаний в языке произведений М. Ю. Лермонтова.— Вопр. современного рус. лит. языка. Челябинск, 1967, вып. 2 (Челяб. пед. ин-т).
Рыньков 1968 — *Рыньков Л. Н.* Метафорические словосочетания в современном русском литературном языке.— Вопр. современного рус. лит. языка. Челябинск, 1968, вып. 3
Рыньков 1975 — *Рыньков Л. Н.* Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы XIX в.: Послепушкинский период. Челябинск: Юж.-Уральск. кн. изд-во, 1975.
Рювэ 1972 — *Ruwet N.* Językoznawstwo a poetyka.— In: Pamiętnik literacki, 1972, r. 63, z. 2. [Пер. с франц.]
Рювэ 1975 — *Ruwet N.* La mort des amants.— In.: L'Arc, [Aix-en-Provence], 1975, N 60.
Рядченко 1968 — *Рядченко Н. Г.* «Внутренняя форма» слова и семантика.— Проблемы изучения семантики языка. Тезисы докладов. Днепропетровск, 1968, ч. 1 (Днепр. ун-т).
Самойлов 1970 — *Самойлов Д.* Наблюдения над рифмой.— Вопр. лит., 1970, № 6.
Самойлов 1973 — *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М.: Худож. лит., 1973.
Самохвалова 1974 — *Самохвалова В. И.* Использование фонетических приемов для передачи содержания в поэтическом высказывании.— В кн.: Языковая практика и теория языка. М.: Изд-во МГУ, 1974, вып. 1.
* Сапаров 1972 — *Сапаров М. А.* Между «художественностью» и сциентизмом: К спорам о воздействии современного научного прогресса на искусствознание.— В кн.: Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972.
Сборник 1973 — Сб. науч. трудов МГПИИЯ. М., 1973, вып. 73.
Седых 1973 — *Седых Г. И.* Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте: На примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея».— Филол. науки, 1973, № 1.
* Сильман 1967 — *Сильман Т. И.* Проблемы синтаксической стилистики: На материале немецкой прозы. Л.: Просвещение, 1967.
Сильман 1969 — *Сильман Т.* «Подтекст — это глубина текста».— Вопр. лит., 1969, № 1.
Синельникова 1972 — *Синельникова Л. Н.* К вопросу о сущности перифразы как функционально-семантической единицы речи.— В кн.: Вопросы грамматического строя современного русского языка. М., 1972 (МГПИ им. Ленина).

Синельникова 1973 — *Синельникова Л. Н.* О взаимодействии тропов (метафор, перифраз, сравнений) в контексте стихотворения.— В кн.: Вопросы синтаксиса и лексики современного русского языка. М., 1973 (МГПИ им. Ленина).

Синтаксис и норма 1974 — Синтаксис и норма. М.: Наука, 1974.

Сиротина 1972 — *Сиротина В. А.* Изменения семантической структуры слова в художественной речи.— Вопр. стилистики. Саратов, 1972, вып. 5 (Сарат. ун-т).

* Сиротинина 1974 — *Сиротинина О. Б.* Современная разговорная речь и ее особенности. М.: Просвещение, 1974.

Скребнев 1975 — *Скребнев Ю. М.* Очерк теории стилистики. Горький, 1975 (Горьк. пед. ин-т ин. яз.).

Славянская поэтика 1973 — Slavic poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris: Mouton, 1973.

Словарь М. Горького 1974 — Словарь автобиографической трилогии М. Горького. Вып. 1: А — всевидящий. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974.

Словарь Пушкина 1956—1961 — Словарь языка Пушкина. В 4-х т. М.: ГИС, 1956—1961.

* Слово 1975 — Слово в русской советской поэзии. М.: Наука, 1975.

СЛТ 1974 — Словарь литературоведческих терминов/ Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974.

Слюсарева 1975 — *Слюсарева Н. А.* Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики. М.: Наука, 1975.

Смена литературных стилей 1974 — Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX—XX вв. М.: Наука, 1974.

Смирницкий 1954 — *Смирницкий А. И.* Объективность существования языка. М.: Изд-во МГУ, 1954.

Смирнов 1977 — *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.

Снегирев и Александрова 1976 — *Снегирев М. Э., Александрова Н. А.* К вопросу о стилистическом значении слова.— В кн.: Вопросы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1976 (Владим. пед. ин-т).

* Соболева 1977 — *Соболева П. А.* Структура грамматического значения множественного числа: К вопросу о природе грамматического значения.— Проблема значения в современной лингвистике. Тезисы симпозиума. Тбилиси, 1977.

Совещание-семинар 1976 — Преподавание стилистики русского языка в педагогических институтах РСФСР. Совещание-семинар. Тезисы докладов. Липецк, 1976 (Липец. пед. ин-т).

Соколов 1968 — *Соколов А. Н.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968.

Солнцев 1972 — *Солнцев В. М.* О понятии уровня языковой системы.— Вопр. яз., 1972, № 3.

Соловьева 1967 — *Соловьева А. К.* Повторимое и неповторимое в языке художественной литературы.— Филол. науки, 1967, № 2.

Сорокин 1957 — *Сорокин Ю. С.* [Рец. на кн.: Словарь языка Пушкина, т. 1] — Вопр. яз., 1957, № 5.

Сорокин 1960 — *Сорокин Ю. С.* Инструкция по составлению словаря к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. М.: Изд-во АН СССР, 1960.

Соссюр 1977 — *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
Специфика 1977 — Национально-культурная специфика речевого поведения. М.: Наука, 1977.
Станкевич 1961 — *Stankiewicz Ed.* Poetic and non-poetic language in their interrelation.— См. Поэтика 1961.
Станкевич 1974 — *Stankiewicz E.* Structural poetics and linguistics.— См. Направления 1974.
Станкевич 1976 — *Stankiewicz E.* Prague school morphophonemics.— См. ПЛК 1976.
Стариков 1972 — *Стариков Д.* Лыко в строке.— Вопр. лит., 1972, № 6.
Старинин 1963 — *Старинин В. П.* Структура семитского слова: Прерывистые морфемы. М.: Изд-во вост. лит., 1963.
Старобинский 1971 — *Starobinski J.* Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris: Gallimard, 1971.
Стейнер 1976 — *Steiner P.* The conceptual basis of Prague structuralism.— См. ПЛК 1976.
* Степанов 1977 — *Степанов Г. В.* Содержательный и формальный аспекты в литературно-критическом анализе художественного произведения.— В кн.: Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Кишинев: Штиинца, 1977.
Степанов 1975 — *Степанов Н.* Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М.: Сов. писатель, 1975.
Степанов 1965 — *Степанов Ю.* Французская стилистика. М.: Высш. школа, 1965.
Степанов 1966 — *Степанов Ю. С.* Основы языкознания. М.: Просвещение, 1966.
Степанов 1971 — *Степанов Ю. С.* Семиотика. М.: Наука, 1971.
Степанов 1974 — *Степанов Ю. С.* Понятия «значение слова», «синонимия», «метафора» в свете семиотики.— Сб. докладов и сообщений Лингв. общ-ва. Калинин, 1974, кн. 4. (Калин. ун-т).
Степанов 1975а — *Степанов Ю. С.* Методы и принципы современной лингвистики. М.: Наука, 1975.
Степанов 1975б — *Степанов Ю. С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1975, № 1.
Стилистические исследования 1972 — Стилистические исследования: На материале совр. рус. языка. М.: Наука, 1972.
Стиль в языке 1960 — Style in language/ Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge; Mass.: MIT Press, 1960.
Структурализм 1975 — Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М.: Прогресс, 1975.
Сучков 1975 — *Сучков Б.* Социалистический реализм сегодня.— В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975.
Тарасов 1976 — *Тарасов Л. Ф.* Поэтическая речь: Типологический аспект. Харьков: Вища школа, 1976.
Тарасова 1976 — *Тарасова В. К.* Словесная метафора как знак. Автореф. канд. дис. Л., 1976 (ЛГПИ им. Герцена).
Тезисы 1961 — Тезисы докладов Межвуз. конференции по стилистике художественной лит-ры. М.: Изд-во МГУ, 1961.
Теория литературы 1965 — Теория литературы. Основные пробле-

мы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965.
* Теория поэтической речи 1971 — Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1971. Уч. зап. Свердл. и Шадринск. пед. ин-тов, вып. 161.
Тербейн 1972 — *Turbayne C. M.* Metaphors for the mind.— In: Logic & art. Essays in honor of N. Goodman. Indianopolis; N. Y.: Bobbs-Merrill, 1972.
* Тименчик 1974 — *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме.— In: Russian literature, [The Hague], 1974, N 7/8.
* Тимофеев 1971 — *Тимофеев В. П.* Поэтические словосочетания.— См. Теория поэтической речи 1971.
Тимофеев 1971 — *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1971.
* Тимофеев 1977 — *Тимофеев Л.* Возможен ли эксперимент в поэтике? — Вопр. лит., 1977, № 6.
Тимофеева 1962 — *Тимофеева В. В.* Язык поэта и время: Поэтический язык Маяковского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
Типология 1976 — Типология стилевого развития нового времени. М.: Наука, 1976.
Титуник 1976 — *Titunik I. R.* Between formalism and structuralism: N. S. Trubetzkoy's «The Journey beyond the three seas by Afonasij Nikitin as a literary monument».— См. ПЛК 1976.
Толстой 1971 — *Толстой Н. И. Не* — не ‹не›.— В кн.: Фонетика. Фонология. Грамматика. К семидесятилетию А. А. Реформатского. М.: Наука, 1971.
Томашевский 1927 — *Томашевский Б.* Теория литературы: Поэтика. м.; Л.: Госиздат, 1927.
* Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959.
Топоров 1962 — *Топоров В. Н.* [Рец. на: Якобсон 1960.] — В кн.: Структурно-типологические исследования. М.: Изд-во АН СССР, 1962.
* Трубачев 1974 — *Трубачев О. Н.* Этимология и текст.— В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974.
Трубачев 1976 — *Трубачев О. Н.* Этимологические исследования и лексическая семантика.— См. Принципы и методы 1976.
Тулина 1973 — *Тулина Т. А.* О способах эксплицитного и имплицитного выражения сравнения в русском языке.— Филол. науки, 1973, № 1.
Тулина 1974 — *Тулина Т. А.* С чем мы сравниваем? — Рус. речь, 1974, № 4.
Тулина 1976 — *Тулина Т. А.* Функциональная типология словосочетаний. Киев; Одесса: Вища школа, 1976.
Тынянов 1929 — *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
Тынянов 1965 — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
Тынянов 1968 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.
Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Тынянов и Якобсон 1928 — *Тынянов Ю., Якобсон Р.* Проблемы изучения литературы и языка.— Новый ЛЕФ, 1928, № 12.
Уиннер 1973 – *Winner Th. G.* The creative personality as viewed by the Prague Linguistic Cercle: theories and implications.— In: American contributions to the Seventh int. congress of slavists, 1973. [Preprint.]
Уиннер 1975 — *Winner Th.* Grands thèmes de la poétique jakobsonienne.— In: L'Arc, [Aix-en-Provence], 1975, N 60.
Уиннер 1976 — *Winner Th. G.* Jan Mukařovský: the beginnings of structural and semiotic aesthetics.— См. ПЛК 1976.
Успенский 1969 — *Успенский Б. А.* Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, кн. 4.
Успенский 1970 — *Успенский Б. А.* Грамматическая правильность и поэтическая метафора.— Тезисы докладов 4-ой летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970 (Тарт. ун-т).
Уткина 1959 — *Уткина В. П.* Перифрастический оборот в русской художественной литературе.— Изв. Крымского пед. ин-та, т. 33. Кафедра рус. языка, вып. 1. Симферополь, 1959.
* Уфимцева 1968 — *Уфимцева А. А.* Слово в лексико-семантической системе. М.: Наука, 1968.
Уэллек 1958 — *Wellek R.* Concepts of form and structure in twentieth century criticism.— In: Neophilologus, 1958, N 1.
Фаворин 1937 — *Фаворин В. Н.* Заметки о языковом новаторстве Маяковского.— Изв. Иркутск. пед. Ин-та, Иркутск, 1937, вып. 3.
Фарино 1973 — *Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка: Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой.— In: Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław...: Ossolineum, 1973.
Фарино 1974 — *Фарино Е.* Код Ахматовой.— In: Russian literature, [The Hague], 1974, N 7/8.
Фарыно 1972 — *Faryno J.* O języku poetyckim.— In: Pamiętnik literacki, 1972, r. 63, z. 2.
Фарыно 1973 — *Фарыно Е.* «Метаморфозы» Заболоцкого: Опыт реконструкции поэтического языка.— Studia rossica posnaniensia, [Poznań], 1973, z. 4.
Фатющенко 1966 — *Фатющенко В. И.* Метафора Маяковского и вопросы истории метафоры. Автореф. канд. дис. М., 1966 (МГУ).
Федин 1973 — *Федин К.* Из записок о мастерстве.— В кн.: Искусство слова. Сб. статей к 80-летию члена-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М.: Наука, 1973.
Федоров 1971 — *Федоров А. В.* Очерк общей и сопоставительной стилистики. М.: Высш. школа, 1971.
Федоров 1969 — *Федоров А. И.* Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск: Наука, 1969.
Федотов 1976 — *Федотов О. И.* Рифма и звуковой повтор.— В кн.: Метод и стиль писателя. Владимир, 1976 (Владим. пед. ин-т).
* Филин 1973 — *Филин Ф. П.* О структуре современного русского литературного языка.— Вопр. яз., 1973, № 2.
Филин 1977 — *Филин Ф. П.* Язык художественной литературы и читатель.— Рус. речь, 1977, № 4.

Филин и Скворцов 1975 — *Филин Ф. П., Скворцов Л. И.* Культура русской речи.— Вестник АН СССР, 1975, № 5.

Флоренский 1973 — *Флоренский П. А.* Строение слова.— В кн.: Контекст — 1972. М.: Наука, 1973.

Фоменко 1977 — *Фоменко И. В.* Об анализе лирики. Калинин, 1977.

Фонадь 1965 — *Fónagy Ivan.* Form and function of poetic language.— Diogenes, [Montreal], 1965, N 51.

Фосслер 1925 — *Vossler K.* Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925. [Sprache und Dichtung.]

Фроловская 1970 — *Фроловская Т. Л.* Метафора раннего Пастернака.— Рус. языкознание. Алма-Ата, 1970, вып. 1, ч. 2 (Казах. ун-т).

Хаймс 1975 — *Хаймс Делл Х.* Этнография речи.— В кн.: Новое в лингвистике. М.: Прогресс, 1975, вып. 7.

Хализев 1977 — *Хализев В. Е.* К теории литературной критики.— Филол. науки, 1977, № 1.

Халлидей 1964 — *Halliday M. A. K.* The linguistic study of literary texts.— In: Proceedings of the IX Int. congress of linguists. The Hague: Mouton, 1964.

Ханпира 1972 — *Ханпира Эр.* Окказиональные элементы в современной речи.— См. Стилистические исследования 1972.

Харджиев и Тренин 1970 — *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.

Хардт 1975 — *Hardt M.* Mallarmé and Beckett.— In: Sprachen der Lyrik. Frankfurt/Main: Klostermann, 1975.

Хендрикс 1967 — *Hendricks W. O.* On the notion ‹Beyond the sentence›.— In: Linguistics, 1967, N 37.

Хендрикс 1974 — *Hendricks W. O.* Three models for the description of poetry.— In: Journal of linguistics, 1969, vol. 5, N 1.

Хендрикс 1974 — *Hendricks W. O.* Linguistics and folkloristics.— См. Направления 1974.

Хижняк 1974а — *Хижняк Л. Г.* Об использовании внутренней формы в художественной речи: На материале произведений Н. С. Лескова.— Вопр. стилистики. Саратов, 1974, вып. 7 (Сарат. ун-т).

Хижняк 1974б — *Хижняк Л. Г.* О внутренней форме имен собственных в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Вопр. стилистики. Саратов, 1974, вып. 8 (Сарат. ун-т).

Хижняк 1975 — *Хижняк Л. Г.* О внутренней форме в семантической структуре слова.— Вопр. стилистики. Саратов, 1975, вып. 10 (Сарат. ун-т).

Хижняк 1976 — *Хижняк Л. Г.* Эстетическая актуализация внутренней формы слова: На материале художественной прозы и поэзии второй половины XIX в.— Вопр. стилистики. Саратов, 1976, вып. 11 (Сарат. ун-т).

Хованская 1975 — *Хованская З. И.* Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1975.

Холодович 1930 — *Холодович А.* К вопросу о лингвистическом методе в поэтике.— В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л.: Прибой, 1930.

Хольтхузен 1974 — *Holthusen Johannes.* Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde: 1909—1923. München: Bayer. AW, 1974.

Храпченко 1961 — *Храпченко М. Б.* О разработке проблем поэтики и стилистики.— Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1961, № 5.
Храпченко 1971 — *Храпченко М. Б.* Поэтика, стилистика, теория литературы.— В кн.: Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971.
Храпченко 1972 — *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1972.
Храпченко 1973 — *Храпченко М. Б.* Семиотика и художественное творчество.— В кн.: Контекст — 1972. М.: Наука, 1973.
* Храпченко 1976 — *Храпченко М. Б.* Природа эстетического знака.— Вопр. филос., 1976, № 2 и 3.
Хрестоматия Чернова 1976 — Хрестоматия по теоретическому литературоведению/ Изд. подготовил Игорь Чернов. Тарту, 1976, кн. 1 (Тарт. ун-т).
* Цейтлин 1923 — *Цейтлин А.* Марксизм и формальный метод.— ЛЕФ, 1923, № 3.
Целищев 1977 — *Целищев В. В.* Философские проблемы семантики возможных миров. Новосибирск: Наука, 1977.
* Чейф 1975 — *Чейф Уоллес Л.* Значение и структура языка. М.: Прогресс, 1975.
Черемисина 1972 — *Черемисина М. И.* Творительный падеж как средство формирования образа.— В кн.: Грамматика русского языка, Иркутск, 1972, вып. 1 (Иркут. ун-т).
Черкасова 1959 — *Черкасова Е. Т.* О метафорическом употреблении слов.— В кн.: Исследования по языку советских писателей. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
Черкасова 1968 — *Черкасова Е. Т.* Опыт лингвистической интерпретации тропов.— Вопр. яз., 1968, № 2.
Чичерин 1964 — *Чичерин А. В.* Заметки о стилистической роли грамматических средств.— В кн.: Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.
Чичерин 1968 — *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1968.
Чичерин 1973 — *Чичерин А. В.* Ритм образа. Стилистические проблемы. М.: Сов. писатель, 1973.
Чудаков 1975 — *Чудаков А. П.* А. А. Потебня.— В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М.: Наука, 1975.
Чудаков 1976 — *Чудаков А. П.* Ранние работы В. В. Виноградова по поэтике русской литературы.— [Послесловие в кн.: Виноградов 1976.]
Чурганова 1973 — *Чурганова В. Г.* Очерк русской морфонологии. М.: Наука, 1973.
Шайблз 1971 — *Shibles W. A.* Metaphor: An annotated bibliography and history. Whitewater (Wisconsin): Lang. press, 1971.
Шаламов 1976 — *Шаламов В. Т.* Звуковой повтор — поиск смысла: Заметки о стиховой гармонии.— Семиотика и информатика. М.: ВИНИТИ, 1976, вып. 7.
Шанский 1972 — *Шанский Н. М.* Лексикология современного русского языка. М.: Просвещение, 1972.
Шведова 1974 — *Шведова Н. Ю.* Место семантики в описательной грамматике: Синтаксис.— В кн.: Грамматическое описание славянских языков: Концепции и методы. М.: Наука, 1974.

Шенгели 1960 — *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М.: Гослитиздат, 1960.
Шендельс 1972 — *Шендельс Е. И.* Грамматическая метафора.— Филол. науки, 1972, № 3.
Шенько 1972 — *Шенько И. В.* К вопросу об отношениях между компаративными тропами: сравнением и метафорой.— В кн.: Стилистика романо-германских языков: Материалы семинара. Л., 1972 (ЛГПИ им. Герцена).
Шкловский 1969 — *Шкловский В.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии.— Иностр. лит., 1969, № 6.
Шмелев 1964а — *Шмелев Д. Н.* Слово и образ. М.: Наука, 1964.
Шмелев 1964б — *Шмелев Д. Н.* Лексика.— В кн.: Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.
Шмелев 1970 — *Шмелев Д. Н.* Об асимметричном параллелизме в поэтической речи.— Рус. язык в школе, 1970, № 5.
Шмелев 1973 — *Шмелев Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики. М.: Наука, 1973.
Шмелев 1977 — *Шмелев Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях: К постановке проблемы. М.: Наука, 1977.
Шмид 1973 — *Schmid W.* Poetische Sprache in Formalistischer Sicht: Zu einer neuen Anthologie russischer Formalisten.— In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1973, t. 83.
Шмидт 1974 — *Schmidt S. J.* Elemente einer Textpoetik: Theorie und Anwendung. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1974.
Шор 1926 — *Шор Р.* Кризис современной лингвистики.— В кн.: Яфетический сборник. Л., 1926, т. 4 (Ин-т языка и мышления АН СССР).
Шоу 1975 — *Shaw J. Thomas.* Baratynskii. A dictionary of the rhymes & a concordance to the poetry. Ann Arbor: Univ. of Wisconsin Press, 1975 (Wisconsin slavic publications, 3).
Шпет 1927 — *Шпет Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М.: ГАХН, 1927.
Шрейдер 1976 — *Шрейдер Ю. А.* Соображения о стиховой гармонии.— Семиотика и информатика. М.: ВИНИТИ, 1976, вып. 7.
Штолл 1976 — *Stoll L.* Genèse et critique du «formalisme» russe.— In: Philologica pragensia. Časopis pro moderní filologii, 1976, N 1.
* Шульская 1974 — *Шульская О. В.* Словоупотребление в поэзии А. Межирова. Автореф. канд. дис. М., 1974 (ИРЯ АН СССР).
Шульская 1975 — *Шульская О. В.* К вопросу о применении статистических данных в исследовании поэтического идиолекта: На материале поэзии А. Межирова.— См. Слово 1975.
Щепин 1965 — *Щепин А. Г.* Сочетания слов с одинаково или сходно звучащими корнями и стилистические функции этих сочетаний в русском языке.— Вопросы грамматики и стилистики русского языка. Хабаровск, 1965 (Хабаров. пед. ин-т).
Щерба 1939 — *Щерба Л. В.* Спорные вопросы русской грамматики.— Рус. язык в школе, 1939, № 1.
Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Избр. работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957.
Щерба 1958 — *Щерба Л. В.* Избр. работы по языкознанию и фонетике, Л.: Изд-во ЛГУ, 1958, т. 1.
Эйхенбаум 1924 — *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. [Гл. «О звуках в стихе».]

Эйхенбаум 1927 — *Эйхенбаум Б. М.* Литература: Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927.
Эйхенбаум 1929 — *Эйхенбаум Б.* Мой временник: Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во писателей, 1929.
Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., Сов. писатель, 1969.
Энгельгардт 1924 — *Энгельгардт Б. М.* Александр Николаевич Веселовский. Пг.: Колос, 1924.
Энгельгардт 1927 — *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л.: Academia, 1927.
Энгельгардт 1971 — *Энгельгардт В. А.* Часть и целое в биологических системах.— Природа, 1971, № 1.
* Язикова 1963 — *Язикова Ю. С.* Особенности поэтического слова.— Вестник ЛГУ, 1963, № 8. Сер. лит., истории и яз., вып. 2.
Язикова 1964 — *Язикова Ю. С.* Лексические связи в контексте художественного произведения.— См. Исследования 1964.
Язикова 1973 — *Язикова Ю.* О так называемой упаковочной лексике: К истории советской лексикологии.— In: Studia rossica posnaniensia, Poznań, 1973, z. 5.
Языковая номинация 1977 — Языковая номинация: Общие вопросы. М.: Наука, 1977.
Языковая норма 1977 — Языковая норма и статистика. М.: Наука, 1977.
* Языковые единицы 1973 — Языковые единицы и контекст. Сб. научных трудов/ Под ред. В. И. Кодухова. Л., 1973 (ЛГПИ им. Герцена).
Языковые значения 1976 — Языковые значения. Сб. научных трудов/ Под ред. В. И. Кодухова. Л., 1976 (ЛГПИ им. Герцена).
* Языковые процессы. Поэзия 1977 — Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. М.: Наука, 1977.
Языковые процессы. Проза 1977 — Языковые процессы современной русской художественной литературы: Проза. М.: Наука, 1977.
Якобсон 1921 — *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: Набросок первый: Виктор Хлебников. Прага: Политика, 1921.
Якобсон 1960 — *Jakobson R.* Linguistics and poetics.— См. Стиль в языке 1960. [Рус. пер.— Структурализм 1975.]
Якобсон 1962 — *Jakobson R.* Selected writings, vol. 1. 's-Gravenhage: Mouton, 1962.
Якобсон 1965 — *Jakobson R.* Quest for the essence of language.— In: Diogenes, [Montreal], 1965, N 51.
Якобсон 1971 — *Jakobson R.* Structures linguistiques subliminales en poésie.— Poétique, 1971, N 7.
Якобсон 1973 — *Jakobson R.* Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.
Якубинский 1919 — *Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка.— Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919, вып. 1—2.
Ярошевский 1946 — *Ярошевский М. П.* Понятие внутренней формы слова у Потебни.— Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1946, № 5.
Яхонтов 1963 — *Яхонтов С. Е.* О значении термина «слово».— В кн.: Морфологическая структура слова в языках различных типов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Ак17 — «Словарь современного русского литературного языка» в 17-ти томах
БСБП — большая серия «Библиотеки поэта»
БСП — «Библиотека советской поэзии»
ВФ(С) — внутренняя форма (слова)
ДЯ — диалектный язык
Ж — жаргоны
ИЯ — (элементы) инонациональных языков
КЛЭ — «Краткая литературная энциклопедия»
(К)ЛЯ — (кодифицированный) литературный язык
КММ — концептуальная модель мира
Л — литературоведение
ЛК — литературная критика
ЛП — лингвистическая поэтика
ЛЯ — см. (К)ЛЯ
МСБП — малая серия «Библиотеки поэта»
Мтф — метафора
МтфПрфр — метафорическая перифраза
МФШ — Московская фонологическая школа
НП — неизданные произведения
НЯ — научный язык
ОММ — образная модель мира
ПЛК — Пражский лингвистический кружок
Пр — просторечие
Прфр — перифраза
ПрЯ — «практический язык»
ПЯ — поэтический язык
РР — разговорная речь
РСП — «Русская советская поэзия». М., 1947
САТГ — «Словарь автобиографической трилогии М. Горького»

Св — стиховедение
СЛТ — «Словарь литературоведческих терминов»
СО — С. И. Ожегов. Словарь русского языка. М., 1976
СрМтф — метафора-сравнение
СУ — «Толковый словарь русского языка», под ред. Д. Н. Ушакова
СЯП — «Словарь языка Пушкина»
Фраз — фразеологизм
Я — языкознание
ЯК — языковая критика
ЯММ — языковая модель мира
ЯФ — язык фольклора
ЯХЛ — язык художественной литературы
* — обозначает экспериментальный пример (в трансформациях и т. п.)

АБ — А. Блок
Алиг — Алигер
Ант — Антокольский
Ас — Асеев
Ахм — Ахматова
Б — Багрицкий
БАхм — Б. Ахмадулина
Без — Безыменский
Берг — Берггольц
БК — Б. Корнилов
Бр — Брюсов
Ванш — Ваншенкин
Возн — Вознесенский
Гол — Голодный
Гор — Городецкий
Гудз — Гудзенко
Гус — В. Гусев
ДБ — Д. Бедный
Долм — Долматовский
ДСам — Д. Самойлов
ЕВин — Е. Винокуров
Евт — Евтушенко
Ес — Есенин
Заб — Заболоцкий
Инб — Инбер
Ис — Исаковский
Кам — Каменский
Кед — Кедрин
Кирс — Кирсанов
Ког — Коган
Л — Луговской
М — Маяковский
Март — Мартынов
НДем — Н. Дементьев
НМатв — Н. Матвеева
ОМ — О. Мандельштам
Ош — Ошанин
П — Пастернак
ПВ — П. Васильев
Прок — Прокофьев
РРожд — Р. Рождественский
Са — Саянов
Св — Светлов
Сельв — Сельвинский
Сим — Симонов
Сл — Слуцкий
СЩип — С. Щипачев
Тв — Твардовский
Тих — Тихонов
Тр — Тряпкин
Утк — Уткин
Хл — Хлебников
Цв — Цветаева
ЯСм — Я. Смеляков

ОГЛАВЛЕНИЕ



Часть третья

СПОСОБЫ СЛОВОПРЕОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Виктор Петрович
Григорьев

ПОЭТИКА СЛОВА

*На материале
русской советской поэзии*

Утверждено к печати
Институтом русского языка
Академии наук СССР

*

Редактор издательства *Л. М. Нечипоренко*
Художник *И. Е. Сайко*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Л. В. Каскова*
Корректоры
Л. С. Агапова, Ю. Л. Косорыгин

ИБ № 15050

Сдано в набор 15.05.79
Подписано к печати 20.09.79
А-11700. Формат 84×108 1/32
Бумага типографская № 2
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 18,06. Уч.-изд. л. 19,7
Тираж 4500 экз. Тип. зак. 1909
Цена 2 р. 20 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10